

---

# Melchiorre Caffà

*En studie av hovedalterrelieffet i Santa Caterina da Siena a  
Magnanapoli*

**Susanne Øyen Roald**



Masteroppgave i kunsthistorie ved Det Humanistiske Fakultet,  
Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk.

UNIVERSITETET I OSLO

September 2010



---

## Forord

For gjennomførelsen av dette prosjektet har jeg en rekke mennesker jeg ønsker å vie ekstra oppmerksomhet og takke. Jeg vil først og fremst takke min veileder; professor Einar R. Petterson for hans motivasjon, grundige veiledning og gode tips gjennom hele prosessen. De mange samtalene vi har hatt har alltid vært til stor hjelp og vært svært inspirerende.

Prosjektet har krevd flere reiser, både til Roma og Siena, og i den anledning går en stor takk til Det Norske Instituttet i Roma for tildeling av fagstipend, hvilket muliggjorde mitt forskningsarbeid og opphold over en lengre periode i Roma. Takk til Line Cecilie Engh ved instituttet for gode råd og tips i henhold til litteratur. Jeg vil også takke bibliotekaren ved instituttet; Germana Graziosi, for svært god hjelp til å finne relevant litteratur og de til tider bortjemte bøkene og artiklene. Ikke minst vil jeg også takke henne for anbefalingsbrev som gjorde det mulig for meg å få tilgang til flere ellers lukkede arkiver og bibliotek i Roma (American Accademy in Rome, Biblioteca della Fondazione Lelio e Lisli Basso, Libera Università “Maria SS. Assunta” (LUMSA); Biblioteca Giorgio Petrocchi, og Accademia di San Luca). I den anledning vil jeg også takke Fr. Wilmer Rojas Crespo, O.P. Archivista dell'AGOP ved Santa Sabina i Roma for å gi meg tilgang til *Libro delle Vestizioni delle monache*, noe som løste enkelte av de mange problemene jeg har stått overfor. I tillegg vil jeg takke Monsignor Malizia for å gi meg tilgang til kirken Santa Caterina da Siena a Magnanapoli, også i perioden da den var stengt for publikum på grunn av restaurering. Jeg vil også takke Universitetet i Oslo for reisestipendet som muliggjorde studieturen til kirken San Domenico i Siena.

Mer personlig vil jeg takke min mor og far, Berit og Helge, og mine søsken, Stian og Mette, for gode samtaler, for deres tålmodighet, motivasjon og støtte, både mens jeg har vært hjemme og da jeg var i Roma. En ekstra takk til mamma for å lese igjennom avhandlingen. Takk til mormor for det gode rådet: “det er lysten som driver verket”.

Jeg vil også takke Annette Emilsen og Nora Naguib Leerberg for stor hjelp med korrekturlesning. Til slutt; takk til mine medstudenter ved Universitetet i Oslo for all god hjelp, nyttige samtaler både i Oslo og i Roma, for kritiske og gode spørsmål, refleksjoner, samt konstruktive kommentarer gjennom kollokvier.

Susanne Ø. Roald, september 2010.



# Innholdsfortegnelse

Forord .....	iii
Innholdsfortegnelse .....	v
1 Presentasjon av avhandlingen .....	1
1.1 Forskningshistorikk og bakgrunn for prosjektet .....	1
1.2 Avgrensning, oppgavens mål, oppbygging og gjennomføring .....	4
1.3 Begreper og definisjoner .....	7
1.3.1 Ekstase .....	7
1.3.2 Gloria .....	10
1.4 Problemstillinger .....	12
2 Beskrivelse .....	15
2.1 Santa Caterina da Siena a Magnanapoli .....	15
2.1.1 Hovedalteret .....	16
2.2 Relieffremstillingen til Melchiorre Caffà av St. Caterina av Siena .....	18
2.2.1 Komposisjon og bakgrunn .....	20
2.2.2 Figurenes positur og uttrykk .....	21
2.2.2.1 St. Caterina av Siena; positur og uttrykk .....	21
2.2.2.2 Engleskikkelser; positur og uttrykk .....	22
2.2.3 Formkvaliteter, lys og skygge .....	23
2.3 Oppsummering .....	24
3 Kontekst .....	25
3.1 Melchiorre Caffà og hans kunstnerskap .....	25
3.2 1600-tallets teologiske idègrunnlag .....	29
3.3 Presentasjon av St. Caterina av Siena .....	31
3.3.1 Skriftlig produksjon .....	33
3.3.2 St. Caterina av Siena i kunsten .....	36
4 Fortolkning .....	39
4.1 Ekstase .....	40
4.1.1 Ekstasens betydning på 1600-tallet .....	40
4.1.2 St. Caterina av Siena og ekstase .....	43
4.1.3 Ekstasens billedtradisjon .....	44
4.1.4 Tilnærming til inspirasjonskilder .....	45
4.1.5 Motivisk tilnærming .....	49

---

4.1.6	Relieffet i sammenheng med tittelen <i>l'Estasi di Santa Caterina da Siena</i> ..	53
4.1.7	Levitasjon .....	56
4.1.7.1	Levitasjon og ekstase i skriftlige kilder .....	57
4.1.7.2	Levitasjon og ekstase i billedkunsten.....	59
4.1.8	Oppsummering .....	61
4.2	Gloria .....	61
4.2.1	Glorifisering; billedtradisjon i et historisk perspektiv.....	62
4.2.2	St. Caterina av Siena og gloria .....	67
4.2.3	Relieffet i sammenheng med tittelen <i>Gloria di Santa Caterina da Siena</i> ....	69
4.2.4	Oppsummering .....	74
5	Konklusjon .....	75
5.1	Oppsummering.....	75
5.2	Konklusjon .....	77
	Litteraturliste .....	vii
	Vedlegg 1: Illustrasjonsliste .....	xiii

# 1 Presentasjon av avhandlingen

Avhandlingen vil i hovedsak diskutere den maltesiske skulptøren Melchiorre Caffà<sup>1</sup> (1636-1667) i en avgrenset kontekst innen romersk barokk skulpturkunst. Målet med dette vil være å etablere en mer dyptgående konsensus av ett spesifikt arbeid som spesielt kan tilskrives til Caffà; relieffet av St. Caterina av Siena (ca. 1662-1666/1667)<sup>2</sup> (Ill. 1), plassert i hovedalteret i den dominikanske kirken Santa Caterina da Siena a Magnanapoli i Roma.

Generelt fokuseres analysen rundt St. Caterina av Siena (1347-1380) der temaer om stil, teknikk, oeuvre, og en biografisk tilnærming til Melchiorre Caffà vil være avgjørende for å gjennomføre fortolkningen av relieffet. I tillegg vil relieffet plasseres inn i en relasjon til 1600-tallets teologiske idègrunnlag. For å utføre dette arbeidet vil avhandlingen ta utgangspunkt i forskeres individuelle arbeider, for å så bruke disse i de aktuelle fortolkningene som kan relateres til relieffet.

## 1.1 Forskningshistorikk og bakgrunn for prosjektet

Dessverre er dokumentene om relieffet og oppdraget svært mangelfulle. Årsaken til dette skyldes at arkivene som tilhørte klosteret Santa Caterina da Siena Magnanapoli ikke lenger er lagret i sin helhet, men spredt mellom l'Archivio Generale dell'Ordine Domenicano, l'Archivio Segreto Vaticano og l'Archivio di Stato di Roma. I tillegg har store deler av

---

<sup>1</sup> I Italia er han også kjent som Cafà, mens opprinnelig er hans maltesiske navn variantene Gafa, Gafà, Gaffar eller Gafa. Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni* (Perugia: Electa editori umbri, 1730-1736; 1992), note 1, 355. I avhandlingen velger jeg å bruke den italienske varianten Caffà.

<sup>2</sup> På grunn av manglende dokumentasjon er det noe usikkerhet rundt dateringen av verket. Ifølge flere forskere, som Gerhard Bissell, Elena Bianca di Gioia, Rudolf Wittkower, ble relieffet ferdigstilt rundt 1666/1667, før Caffà døde i 1667. Mario Bevilacqua, *Santa Caterina da Siena a Magnanapoli: arte e storia di una comunità religiosa romana nell'età della Controriforma* (Roma: Gangemi Editore, 1993), 97. Bevilacqua er derimot usikker på denne dateringen, men mener relieffet ble plassert i alteret en gang mellom 1671 og 1672, altså etter Caffà døde i 1667. Kieth Sciberras, "Introduction, Melchiorre Cafà: Maltese Genius of the Roman Baroque" i *Melchiorre Cafà: Maltese Genius in the Roman Baroque*, red. av Kieth Sciberras (Malta: Gutenberg Press, 2006), 8. Sciberras skriver ikke om når arbeidet ble avsluttet i sin artikkel, men fastslår, uten videre argumentasjon, at relieffet ble påbegynt i 1662. Leandro Ventura forsøker en videre presisering av dateringen, og argumenterer for at arbeidet med relieffet foregikk i perioden mellom 1662 og 1664, idet han skriver: "Infatti sappiamo con certezza documentaria che l'artista fu impegnato a partire dal 1660 con due commissioni Pamphyli, la pala marmorea con *Sant'Eustachio tra le belve* (Roma, Sant'Agnese in Agone) e il gruppo di *San Tommaso di Villanova* (Roma, Sant'Agostino in Campo Marzio). Sappiamo poi che nel 1664 gli fu richiesta un'opera per la chiesa conventuale dei Cavalieri a Malta e che il Caffà iniziò subito l'attività preparatoria per questo gruppo scultoreo – un *Battesimo di Cristo* – tanto che nel settembre del 1665 inviò dei modelli a Malta e poi lavorò alla fusione del gruppo scultoreo fino alla morte, sopraggiunta nel settembre del 1667. Sulla base di queste date, ritengo che sia possibile restringere l'arco cronologico di esecuzione del rilievo di Magnanapoli tra il 1662 ed il 1664..." Leandro Ventura, "Un bozzetto barocco riscoperto: una nuova attribuzione per Melchiorre Caffà" i *Ricerche di Storia dell'Arte*, bd. 45 (Roma: Bulzoni, 1991), 81.

denne samlingen gått fullstendig tapt.<sup>3</sup> På grunn av den manglende dokumenteringen bygger bakgrunnen for avhandlingen derfor på den tidligere forskingen som er gjort om relieffet.

I den generelle forskningslitteraturen, for eksempel *Art and Architecture in Italy 1600-1750* (1965) av Rudolf Wittkower, *Roman Baroque Sculpture* (1989) av Jennifer Montagu, eller *Italian Baroque Sculpture* (1998) av Bruce Boucher, blir Melchiorre Caffà omtalt som en av høybarokkens viktigste kunstnere, sammen med Ercole Ferrata (1610-1686), Domenico Guidi (1625-1670) og Antonio Raggi (1624-1686).<sup>4</sup> Relieffet derimot blir i de nevnte bøkene som regel omtalt kun som en eventuell eksemplifisering på arbeidene til Caffà med tidvis en kort karakteristikk. En videre analyse av relieffets meningsinnhold er derimot mangelfull hos samtlige forskere. Årsaken til dette kan begrunnes av at de nevnte bøkene kan klassifiseres som oversiktsverk over italiensk barokkskulptur, og følgelig kan det derfor heller ikke forventes at det skal gjøres en analyse av hvert enkelt verk som nevnes i disse bøkene.

Utover generell litteratur om romersk barokk skulptur, finnes det også kilder som behandler relieffet mer eksplisitt. Artikkelen “A note on Melchiorra Caffà” (1947) av John Fleming, gir en kort introduksjon til Melchiorre Caffà og noen av hans viktigste skulpturale verk, deriblant relieffet i Santa Caterina da Siena a Magnanapoli. Videre er også artikkelen “Un bozzetto barocco riscoperto: una nuova attribuzione per Melchiorre Caffà” (1991) av Leandro Ventura, et viktig bidrag i forhold til diskusjonen rundt dateringen og skisse materialet tilhørende relieffet.<sup>5</sup> Til tross for at artiklene på hver sin måte fremhever relieffet, blir heller ikke her blir relieffets meningsinnhold behandlet.

Til tross for den generelle litteraturen om romersk barokk skulptur og et fåtall enkeltbidrag, var det ikke før i 2006 hvor det ble utgitt det som trolig er det første kollektive forsøket på å studere arbeidene til Melchiorre Caffà. Antologien *Melchiorre Caffà: Maltese Genius of the Roman Baroque* ble utgitt av Keith Sciberras med bidrag fra anerkjente internasjonale akademikere, vitenskaplige forskere og konservatorer innenfor barokk skulptur. Blant bidragsyterne er Alessandra Anselmi, John Azzopardi, Maria Giulia Barberini, Gerhard Bissell, Angela Cipriani, Elena Bianca di Gioia, Tuccio Sante Guido, Jennifer Montagu,

<sup>3</sup> Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, note 5, 355; Ventura, “Un bozzetto barocco riscoperto: una nuova attribuzione per Melchiorre Caffà”, 80.

<sup>4</sup> Bruce Boucher, *Italian baroque sculpture* (New York: Thames and Hudson, 1998), 158-160; Jennifer Montagu, *Roman baroque sculpture: the industry of art* (New Haven: Yale University Press, 1989), 147; Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1973), 307.

<sup>5</sup> John Fleming, “A Note on Melchiorre Caffà” i *The Burlington Magazine*, nr. 529, bd. 89 (April, 1947), 85-87; Ventura, “Un bozzetto barocco riscoperto: una nuova attribuzione per Melchiorre Caffà”, 77-84.



Tomaso Montanari, Louise Rice, Tony Sigel, foruten Keith Sciberras selv. Bokprosjektet, som det forklares i forordet til antologien, er et resultat av en internasjonal konferanse (og liten utstilling) om Melchiorre Caffà som ble holdt på Malta i regi av Universitetet på Malta og Valletta Rehabilitation Project i oktober 2003.<sup>6</sup> Antologien gir et inntrykk av oeuvren til Caffà og hans viktige betydning for høybarokken, men igjen blir det heller ikke i disse artiklene gjort en analyse av det ikonografiske innholdet av hans relieffremstilling i Santa Caterina da Siena a Magnanapoli.

Videre utover forskningsmaterialet hentet fra generell litteratur om romersk barokkskulptur som omtaler relieffet, enkeltbidrag og antologien, finnes det også to andre forskningsbidrag hvor relieffet blir behandlet mer detaljert. Den ene er en tysk magisteravhandling “Das Hochaltarrelief der kirche S. Caterina da Siena a Magnanapoli von Melchiorre Cafà” (1988) av Gerhard Schuster, mens den andre er en italiensk bok; *Santa Caterina da Siena a Magnanapoli: arte e storia di una comunità religiosa romana nell'età della Controriforma* (1993) av Mario Bevilaqua. I både artikkelen og boken blir relieffet i større grad analysert i forhold til tidligere nevnt litteratur. Til tross for dette, blir det heller ikke av denne lesningen klart hvilket meningsinnhold som egentlig tillegges relieffet.

I undersøkelsen av den generelle forskningslitteraturen, antologien, enkeltbidrag og de to sistnevnte forskningsbidragene, fremkommer det at det samme relieffet ved flere anledninger blir omtalt med to svært forskjellige titler. Den ene tittelen som anvendes er *l'Estasi di Santa Caterina da Siena* (eller *Ecstasy of St. Catherine of Siena*) av blant andre Maria Giuliana Barberini, Bruce Boucher, Torgil Magnuson, Jennifer Montagu, biografen til Caffà; Lione Pascoli, samt Leandro Ventura og Rudolf Wittkower. Den andre tittelen som tilskrives verket er *Gloria di Santa Caterina da Siena* (eller *Glory of St. Catherine of Siena*) av forskere som Mario Bevilaqua, Gerhard Bissell, Elena Bianca di Gioia, Tuccio Sante Guido, Paola Rossi og Keith Sciberras.<sup>7</sup>

Under letingen etter å finne mer informasjon rundt navngivelsen av relieffet, resulterte dette i et funn i den tyske magistergraden “Das Hochaltarrelief der kirche S. Caterina da Siena a Magnanapoli von Melchiorre Cafà” av Gerhard Schuster. I et avsnitt nevner Schuster så vidt vanskeligheten rundt navngivelsen av relieffet idet han påpeker, uten videre drøftelse eller

---

<sup>6</sup> Sciberras, *Melchiorre Cafà: Maltese Genius in the Roman Baroque*, red. av Kieth Sciberras (Malta: Gutenberg Press, 2006), vii-viii.

<sup>7</sup> For nærmere opplysninger om artiklene, henvises det til den angitte forfatteren i litteraturlisten.

argumentasjon, at relieffet kan betraktes som både en ekstasefremstilling og en gloriafremstilling. I den anledning skriver han også at den eldre forskningslitteraturen har løst problematikken rundt navngivelsen ved simpelthen ikke å navngi relieffet, men omtaler heller relieffet som “statuen” av St. Caterina av Siena.<sup>8</sup> Dette gjøres av blant andre Filippo Titi i *Studio di pittura, scultura, et architettura, nelle chiese di Roma (1674-1763)*.<sup>9</sup> Det er viktig å merke seg at magisteravhandlingen til Gerhard Schuster forøvrig er det eneste arbeidet som i det hele tatt kommenterer noe om problematikken rundt navngivelsen av relieffet.

En annen viktig observasjon gjort i denne undersøkelsen er at titlene på relieffet anvendes tilsynelatende uten noen ettertanker idet deres bruk aldri blir forsvart med verken en videre argumentasjon, analyse av det ikonografiske innholdet eller dokumentering som eventuelt kan underbygge bruken av den ene tittelen fremfor den andre. På bakgrunn av dette vil ikke jeg navngi relieffet, men heller bruke en lignende tilnærming som Titi gjorde og omtale verket på en måte som henviser til relieffet, som “reliefffremstillingen av St. Caterina av Siena”, “relieffet til Caffà”, eller lignende.

## 1.2 Avgrensning, oppgavens mål, oppbygging og gjennomføring

Utgangspunktet for avhandlingens videre avgrensning baseres på den tidligere forskningshistorikken som omtaler relieffet med to forskjellige titler, kommentaren i magisteravhandlingen til Gerhard Schuster og den manglende argumenteringen for bruken av den ene titlene fremfor den andre. På grunnlag av dette tidligere materialet vil derfor jeg i denne avhandlingen for første gang i forskningslitteraturen belyse relieffet med de to titlene, *l'Estasi di Santa Caterina da Siena* og *Gloria di Santa Caterina da Siena*, gjennom en analyse.

Analysen av relieffet i forhold til de to titlene gjennomføres ved flere metodiske tilnærminger. For det første vil relieffet bli undersøkt ut fra 1600-tallets holdninger i forhold til mystiske opplevelser, hvor både de teologiske tradisjoner og billedhistoriske tradisjoner er viktige. Videre er en annen metode å undersøke relieffet med de to forskjellige titlene i sammenheng med en biografisk tilnærming til St. Caterina av Siena. Dette gjøres ved å

<sup>8</sup> Gerhard Schuster, “Das Hochaltarrelief der Kirche S. Caterina da Siena a Magnanapoli von Melchiorre Caffà”, magisteravhandling (Friedrich-Alexander-Universität, Erlangen-Nürnberg, 1988), 64.

<sup>9</sup> Filippo Titi, *Studio di pittura, scultura, et architettura, nelle chiese di Roma (1674-1763)*, red. av Bruno Contardi og Serena Romano (Firenze: Centro Di, 1987), 146.

undersøke publikasjonene utgitt om St. Caterina med fokus på hagiografien av Raimond av Capua (1330-1399), og skriftlige verk av henne selv, hvor det fokuseres på hennes brev og *The Dialogue*.<sup>10</sup> Denne litteraturen er valgt fordi trolig kan Melchiorre Caffà ha hatt tilgang til denne litteraturen ettersom disse var utgitte, lett tilgjengelige verk som ble oversatt til flere språk på den tiden da Caffà lagde relieffet.<sup>11</sup> I tillegg gir denne litteraturen en dypere forståelse for av 1600-tallets teologiske idegrunnlag som var preget av visjoner, ekstaser og spirituell levitasjon.

Målet med undersøkelsen av de skriftlige publikasjonene, er å finne et sakelig forhold mellom disse og relieffet av Caffà uten å begå en overfortolkning av deres forbindelse. I forholdet mellom tekst og bilde vil jeg understreke at de aktuelle tekstene *ikke* betraktes i retning av at relieffet til Caffà skal være en avbildning av et tekstlig utgangspunkt. Undersøkelsen av det skriftlige materialet benyttes primært for å danne en bedre forståelse rundt 1600-tallets idegrunnlag, i tillegg til å avgjøre hvorvidt den aktuelle fortolkningen som drøftes (relieffet som enten en ekstasefremstilling eller gloriafremstilling) faktisk kan være en aktuell representasjon av St. Caterina av Siena i forhold til *hennes* liv.

Den siste metoden som benyttes i avhandlingen er en komparativ analyse mellom relieffet til Melchiorre Caffà i forbindelse med forbildehistorien og billedmateriale som kan relateres til ekstasefremstillinger og gloriafremstillinger. Det komparative materialet er derfor valgt på bakgrunn av motivenes relevans til temaene ekstase og gloria. Hovedsakelig praktiseres metodene som analyseverktøy for å analysere motiver og detaljer innenfor fortolkningsmulighetene ekstase og gloria, samt relatere den aktuelle tematikken til 1600-tallet. Med dette anvendes metodene primært for å finne en sammenheng mellom relieffet, og den historisk- og kulturelle konteksten relieffet opptrer i.

De ulike metodene benyttes etter hvert gjennom oppbyggingen av avhandlingen. Foruten om dette første kapittelet som legger frem hva avhandlingen omhandler, deles avhandlingen inn i ytterligere fire kapitler. I kapittel to blir det foretatt en omfattende beskrivelse hvor det først blir redegjort for utsmykningene i Santa Caterina da Siena a Magnanapoli for å danne et inntrykk av hvilke omgivelser relieffet er plassert i. Deretter vil det blir foretatt en grundig beskrivelse av relieffet til Melchiorre Caffà.

---

<sup>10</sup> Se kapittel 3.3.1 for med informasjon om de skriftlige verkene.

<sup>11</sup> James Hall, *A history of ideas and images in Italian art* (London: J. Murray, 1983), 328.

Det tredje kapittelet redegjør for konteksten rundt relieffet. Her vil det bli klargjort for Melchiorre Caffà og hans oeuvre, 1600-tallets teologiske idègrunnlag, en introduksjon til hvem St. Caterina av Siena var, og hvordan hun representeres i litteraturen og billedkunsten.

Kapittel fire omhandler en videre fortolkning av relieffet til Caffà. Kapittelet deles inn i to underkapitler som tar utgangspunkt i hver av de nevnte titlene. Det første delkapittelet analyserer relieffet i forhold til tittelen *l'Estasi di Santa Caterina da Siena*, hvor det først vil klargjøres for ekstase i forhold til 1600-tallet. Deretter vil ekstasetematikken bli undersøkt med en biografisk tilnærming til St. Caterina av Siena, før billedtradisjonen i forhold til ekstase undersøkes. Kapittelet fortsetter med å vurdere Melchiorre Caffà og hans tilnærming til inspirasjonskilder, samt hvilken motivisk tilnærming som kan ligge til grunn for utformingen av relieffet. Den videre fortolkningen av relieffet i forhold til ekstasetematikken fortsetter med en komparativ analyse mellom relieffet og andre motiver som fremstiller ekstase, og i den sammenheng vil levitasjon også bli drøftet.

Delkapittel to omhandler en analyse av relieffet med tittelen *Gloria di Santa Caterina da Siena*. Gloriatematikken vil her bli undersøkt i den historiske konteksten billedtemaet opptre i, samt hvilken billedtradisjon som knyttes til gloriafremstillinger. Dette etterfølges av en biografisk tilnærming av St. Caterina av Siena i forhold til gloria. I likhet med det første delkapittelet, avsluttes den videre fortolkningen av relieffet som en gloriafremstilling med en komparativ analyse mellom relieffet og andre motiver som fremstiller gloria.

Det gjøres oppmerksom på at sideantallet mellom de to delkapitlene differerer noe. Dette skyldes at ekstase omhandler en noe mer komplisert tematisering enn gloria, hvor det blant annet er et annet moment i relieffet, "levitasjon", som også kan tilknyttes ekstase. For å gi en grundig forklaring om dette i forbindelse med ekstase, for å kunne underbygge enkelte argumenter, er det derfor valgt å bruke flere sider til delkapittelet om ekstase.

I det femte og siste kapittelet blir avhandlingen i sin helhet oppsummert, og det blir gitt en konklusjon på grunnlag av resultatene fra hver av analysene. Konklusjonen søker etter å finne en forklaring på hvorfor bruken av de to forskjellige titlene kan ha skjedd. Som den tidligere forskningslitteraturen reflekterer, har de fremste barokkforskerne aldri blitt enige om eller klart å finne svar på hva relieffet egentlig representerer. Den foreliggende avhandlingen er derfor det første bidraget innen forskningslitteraturen som drøfter relieffet på denne måten og som i tillegg søker etter et gyldig svar på hva relieffet egentlig representerer.

Det rettes en oppmerksomhet mot valg av språkbruk på de forskjellige titlene i avhandlingen. I sammenheng med de skriftlige verkene knyttet til blant andre St. Caterina av Siena og St. Teresa av Àvila (1515-1582) vil jeg ved første gang oppgi originaltittelen på verkene, men deretter vil jeg benytte den engelske tittelen på det skriftlige materialet ettersom det er de oversatte versjonene jeg har benyttet. Når det gjelder kirker og billedmaterialet er det valgt å benytte kun originaltitlene. Dette er for å unngå eventuelle misforståelser som kan oppstå ved en oversettelse.

### 1.3 Begreper og definisjoner

I sammenheng med den komparative analysen av relieffet vil det være relevant å ha kjennskap om emner og begreper som omhandler ekstase og glorifisering i religiøs sammenheng. I det følgende vil det derfor redegjøres og defineres for begrepene ekstase og gloria. Dette gjøres for å få en klarhet i hvilken betydning som egentlig tillegges begrepene, hva jeg ønsker å fokusere på ved begrepene i avhandlingen og også hva som er viktig ved begrepene i forhold til relieffremstillingen av Caffà. Den tidligere forskningshistorikken tilknyttet begrepene vil også undersøkes for å forstå hvordan oppfattelsen av begrepene har utviklet seg fra 1600-tallet og frem til dagens begrepsoppfatning. Denne utviklingen er interessant i forhold til relieffet med tanke på at begrepsforståelsens utvikling gjennom tid både kan være en medvirkende faktor i fortolkningen av relieffet, samt en videre forståelse av relieffremstillingens underliggende tematikk.

#### 1.3.1 Ekstase

Det er vanskelig å gi en fullstendig klar og entydig definisjon på hva ekstase egentlig er og det er flere årsaker til denne problematikken. For det første er ekstase primært en indre mental tilstand. Dette forårsaker følgelig at også begrepsforståelsen baseres på de individuelle tolkningene av hvordan den enkelte ekstasen oppleves.

En annen årsak, slik Marghanita Laski forklarer mer utdypende i boken *Ecstasy: a study of some secular and religious experiences* (1961), kan være at det finnes ulike tilnærminger til ekstasebegrepet på grunn av tilleggsordene som knyttes til mystiske opplevelser. For eksempel finnes det ifølge Laski "... nature, religious, aesthetic, neo-platonic, sexual etc. experiences..."<sup>12</sup> Likefullt forklarer hun også videre at de ekstaser som er akseptert av

---

<sup>12</sup> Marghanita Laski, *Ecstasy: a study of some religious and secular experiences* (London: Cresset Press, 1961), 171.

religiøse mystikere, blir vanligvis omtalt som “religiøse opplevelser”, uansett hva som er årsaken eller hva som utløser ekstasen.<sup>13</sup> I forhold til billedprogrammet til Melchiorre Caffà av St. Caterina av Siena, og i forhold til det religiøse livet St. Caterina førte, vil trolig “religiøs ekstase” være en passende kategorisering av begrepet, i den grad en kategorisering er mulig. Dette begrunnes av at en “religiøs ekstase” ofte karakteriseres som en mental og spirituell bevissthet, i tillegg til at den kan være forbundet med visjoner og et følelsesladet behag.<sup>14</sup>

I en overført betydning til St. Caterina av Siena kan den “religiøse ekstasen” assosieres med den generelle beskrivelsen av de ytre faktorene det beskrives i hagiografien av Raimond av Capua:

As the flame cannot but rise upwards, so her spirit, inflamed by the fire of divine love, tended as though of its own nature towards the things that are above, where Christ sits at God's right hand.

The result was that she very frequently suffered the kind of excess that is known as ecstasy, as I and all the other Friars who were spiritually regenerated by her witnessed on a thousand occasions.<sup>15</sup>

På bakgrunn av det religiøse livet St. Caterina førte, samt sitatet, velger jeg å fokusere videre på begrepet om ekstase i betydningen av “religiøs ekstase”.

I tillegg til at det finnes ulike tilnærminger til ekstase, kan det ha en sammenheng med de ulike nivåene av ekstase som St. Teresa av Àvila fremlegger, noe som vil forklares senere i avhandlingen. Dette kommer av at de ulike nivåene påvirker opplevelsen av ekstase og dermed også oppfattelsen av hva ekstase er, hvilket påvirker hvordan en såkalt “ekstase” defineres. I større grad tydeliggjøres dette ved å sidestille for eksempel de første nivåene St. Teresa føler, hvor vedkomne opplever kun et gradvis fravær fra det verdslige, sammenlignet med det siste nivået hvor vedkomne mister fullstendig både fysisk og psykisk kontroll på grunn av den sterke opplevelsen av Guds nærvær.<sup>16</sup>

En tredje årsak til definisjonsproblematikken av ekstase kan også knyttes til en type tidsbetingelse. Det vil si at gjennom årenes løp fremstår begrepet som et fenomen preget av en noe mer utvidet betydning. Nettopp denne tidsbetingelsen for forståelsen av begrepet er ett av momentene som blir tatt opp i det første kapittelet, “The Ecstasy of Saint Hysteria:

<sup>13</sup> Laski, *Ecstasy: a study of some religious and secular experiences*, 171.

<sup>14</sup> Laski, *Ecstasy: a study of some religious and secular experiences*, 57.

<sup>15</sup> Raimond av Capua, *The Life of Catherine of Siena*, overs. av George Lamb (Rockford, Illinois: Tan Books and publishers, inc., 2003), 112-113.

<sup>16</sup> St. Teresa av Avila, *The life of Teresa of Jesus: The Autobiography of Teresa av Àvila*, overs. og red. av E. Allison Peers (New York: Doubleday, 1991), kap. 10–22, 65-169.

Women's Mysticism in Medical Writings", i boken *Saint hysteria: neurosis, mysticism, and gender in European culture* (1996) av Cristina Mazzoni. I korte trekk blir det i kapittelet analysert noen av de mest innflytelsesrike konstruksjonene som omhandler "hysterical mystic's symptoms of sainthood"<sup>17</sup> ved århundreskiftet fra 1800-tallet til 1900-tallet i Europa, av forskerne Josef Breuer (1842-1925), Jean-Martin Charcot (1825-1893), Sigmund Freud (1856-1939), Richard von Krafft-Ebing (1840-1902), Jacques Lacan (1901-1981) og Cesare Lombroso (1835-1909). Hovedsakelig redegjør kapittelet for hvordan den vitenskaplige fortolkningen av mystisk ekstase ved århundreskiftet tolkes som en betegnelse for et kjønnsspesifikt nevrotisk uttrykk. Fortolkningen av dette nådde sitt høydepunkt gjennom arbeidet til den franske nevrologen Jean-Martin Charcot, ved Salpêtrière-hospitalet i Paris, sammen med andre samtidige forskere som var influert i varierende grad av teoriene til Charcot.<sup>18</sup>

Mer konkret eksemplifisert hevdet blant andre den italienske kriminologen Cesare Lombroso at religiøs ekstase burde patologiseres som et hysterisk symptom.<sup>19</sup> En annen vinkling postuleres av den østtyske sexologen og psykiateren Richard von Krafft-Ebing. I hans bok, *Psychopathia Sexualis* fra 1886, skrev han om at ekstase burde betraktes som en farlig tilstand da dette er resultatet av en overdrevet religiøsitet, "a condition in which consciousness is so preoccupied with feelings of mental pleasure, that distress is stripped of its painful quality".<sup>20</sup> Et siste eksempel som også er aktuelt i denne sammenheng er hentet fra den franske psykoanalytiker og psykiateren Jacques Lacan. I hans seminar "The Ethics of Psychoanalysis" (1959-1960) blir den religiøse ekstases mystiske gleder feilaktig tolket i retning av en seksuell handling. I tillegg anser han det mystiske budskapet som en form for selvbedrageri som fremkommer ved at vedkomne ikke klarer å skjule sin hysteriske tilstand.<sup>21</sup>

<sup>17</sup> I overført betydning betyr "hysterical mystic's symptoms of sainthood" en form for praktiserende mystisisme som kan sammenlignes med symptomene til psykologiske lidelser som masochisme, depresjon, hysteri, og anorexia nervosa.

<sup>18</sup> Cristina Mazzoni, *Saint hysteria: neurosis, mysticism, and gender in European culture* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1996), 17.

<sup>19</sup> Mazzoni, *Saint hysteria*, 33.

<sup>20</sup> Mazzoni, *Saint hysteria*, 41. Hentet fra Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis* med referanse til *Antipathic Sexual Instinct: A Medico-Forensic Study*, overs. av Franklin S. Kalf (New York: Scarborough, 1978), 6.

<sup>21</sup> Mazzoni, *Saint hysteria*, 41. For en videreføring av denne tankegangen er seminaret til Jacques Lacan "The Ethics of Psychoanalysis" (1959-1960) relevant fordi det var her Lacan utviklet sitt konsept for opposisjonen mellom kvinnens *jouissance* og nytelse.

Sett i lys av relieffremstillingen til Melchiorre Caffà av St. Caterina av Siena, relieffets egen samtid (midten av 1600-tallet) og i sammenheng med tidligere fremstillinger som omhandler en lignende tematikk<sup>22</sup>, kan det derimot rettes en kritisk holdning til om det i det hele tatt var en realistisk tankegang på 1600-tallet å sidestille religiøse og seksuelle opplevelser med hverandre. Denne tvilen underbygges videre av for eksempel den skriftlige produksjonen om både St. Caterina av Siena og av St. Teresa av Àvila. I sin helhet refereres det her konkret til *ekstase* som en spirituell opplevelse, idet ekstase i begge tilfeller blir relatert til et dypt religiøst aspekt, og da spesielt bønnen, fremfor en seksuell opplevelse. Dette kan blant annet eksemplifiseres ved at de ekstatiske opplevelsene til St. Caterina av Siena forekom da hun gikk i bønn, hvilket også var tilfellet når det gjaldt St. Teresa av Àvila.

Til tross av at det er vanskelig å gi en fullstendig klar og entydig definisjon på hva ekstase som fenomen virkelig er, skaper foregående redegjørelse likevel en orientering og forståelse av begrepet. I sammenheng med relieffet fremkommer det av begrepsavklaringen at ekstasebegrepet må forstås på grunnlag av 1600-tallets trossamfunn og idègrunnlag; der ekstase ble oppfattet som en religiøs opplevelse, slik det ble gjort kjent på den tiden gjennom blant annet tekstene til både St. Caterina av Siena og St. Teresa av Àvila.

### 1.3.2 Gloria

I motsetning til ekstasebegrepet, er det ikke mulig å gå til helgenenes skriftlige produksjoner for å kunne tilegnes en forståelse av gloriabegrepet, og det er derfor nødvendig å undersøke nærmere det historiske aspektet. En latinsk oversettelse av ordet *gloria* tillegger begrepet flere mulige assosiasjoner, for eksempel “berømmelse”, “ære”, “å hedre noen”, “forherligelse”, “pryd”, etc. Opprinnelig stammer selve bruken av ordet *gloria* fra flere hebraiske ord, for eksempel *Hod* (דוד) eller *kabod* (כבוד), som betyr “vekt” eller “tyngde”, i tillegg til det greske ordet *doxa* (δόξα), som betyr “antagelse” eller “tro”. Parallellen som knytter begrepene *kabod*, *doxa* og *gloria* sammen er hovedsakelig at alle opptrer som “fenomener i den himmelske verden”.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> For eksempel *San Francesco d'Assisi in estasi* (1594-1595, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut) av Carravaggio (Michelangelo Merisi; 1571-1610), *San Francesco d'Assisi* ([?], Santa Bibiana, Roma) (Ill. 29), *l'Estasi di Santa Teresa d'Àvila* (1647-1652, Cornaro kapellet, Santa Maria della Vittoria, Roma) (Ill. 19) av Gian Lorenzo Bernini (1598-1680).

<sup>23</sup> Christian Hecht, *Die Glorie: Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock* (Regensburg: Schnell & Steiner, 2003), 23.



Videre blir begrepet “glory” definert på flere forskjellige måter ifølge *Oxford English Dictionary*, men sett i sammenheng med relieffet er det spesielt tre punkter som skiller seg ut som spesielt aktuelle. De to første definisjonene, punkt to og tre, knytter gloriabegrepet til et objektbasert eller personbasert materiale, der det i punkt to defineres slik: “Exalted praise, honour, or admiration accorded by common consent to a person or thing; honourable fame, renown.” Dette punktet blir etterfulgt av punkt tre som definerer “glory” på følgende måte: “Something that brings honour or renown; a subject of boasting, a distinguished ornament, a special distinction; a ‘boast and pride’.”<sup>24</sup>

Den siste definisjonen som i denne sammenheng kan knyttes til relieffet, fokuserer derimot mer i retning av et billedlig uttrykk av begrepet: “The circle of light represented as surrounding the head, or the whole figure, of the Saviour, the Virgin, or Saints; figure of *Aureole* or *Nimbus*. b. *transf.* Any circle or ring of light.”<sup>25</sup> Hvordan disse definisjonene kan spesifikt gjenkjennes i relieffremstillingen, vil det påpekes senere i sammenheng med den senere fortolkningen av relieffet.

I boken *Die Glorie: Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock* (2003) av Christian Hecht blir det trukket frem flere ulike tilnærminger til begrepet gloria. Blant annet blir det nevnt den protestantiske forfatteren Johannes Meursius (1579-1639) og hans bok *Joannis Meursi De Gloria liber unus. Cum auctario philologico* (Leiden, 1601), hvor han hevder at det finnes to tilnærminger til begrepet. Den første henviser til en verdslig tilnærming til gloria, hvilket i stor grad kan assosieres med den latinske oversettelsen av ordet, “ære” eller “herlighet”. Den andre tilnærmingen refererer derimot til en himmelsk tilnærming til gloria. I kontrast til det verdslige, oppfattes den himmelske gloriaen i større grad som den evige frelse fra Gud og forherligelsen av Gud.<sup>26</sup>

Den himmelske gloria knyttes innen liturgien til kristendommen, spesielt i forbindelse med Kristi oppstandelse og Kristi Himmelfart.<sup>27</sup> I sammenheng med dette blir gloria brukt som et synonym for himmelen, og begrepet henviser enten til den opphøyde Kristus, eller til en

<sup>24</sup> *The shorter Oxford English dictionary on historical principles*, 1956- utgaven, s.v. “Glory”, nr. 2 og 3.

<sup>25</sup> *The shorter Oxford English dictionary*, s.v. “Glory”, nr. 9 og 9b.

<sup>26</sup> Slik Meursiu selv formulerte det: “Est autem duplex. Caelestis una, altera Terrena” Hecht, *Die Glorie*, 21. Hentet fra Johannes Meursius (Jan de Moerus), *Joannis Meursi De Gloria liber unus* (Cum auctario philologico: Leiden, 1601), kap. 3, 7b.

<sup>27</sup> Hecht, *Die Glorie*, 22.

helgen som er omfavnet av “Guds herlighet”.<sup>28</sup> Eksempler på dette kan hentes fra både *Det Gamle Testamentet* og *Det Nye Testamentet*, hvor det er flere tekster som benytter begrepet indirekte. Det vil si at gloria blir forstått gjennom assosiasjoner som tilsvarer “skinnende” eller “strålende” forestillinger. Fra *Det Gamle Testamentet* skriver for eksempel profeten Ezeiel om hans visjon på følgende måte:

Fra det som syntes å være hoftene på den, og oppover, så jeg noe som lignet skinnende metall, likesom ild med en ring omkring. Fra det som syntes å være hoftene, og nedover, så jeg noe som lignet ild, omgitt av en strålende glans. Synet av glansen omkring var som synet av regnbuen når den viser seg i skyen en regnværsdag. Slik var synet av Herrens herlighet. Da jeg så det, falt jeg ned med ansiktet mot jorden. Og jeg hørte røsten av en som talte.<sup>29</sup>

En lignende visjon kan også gjenkjennes i *Det Nye Testamentet*, der Jesu oppstandelse blir beskrevet på følgende måte i Johannes’ Åpenbaring: “I sin høyre hånd holdt han sju stjerner, og fra hans munn gikk det ut et skarpt, tveegget sverd. Ansiktet var som solen, når den skinner i all sin kraft.”<sup>30</sup>

I sammenheng med relieffet er det den himmelske tilnærmingen til gloria som er spesielt aktuell i avhandlingens senere fortolkning. Sammenlignet med ekstasebegrepet, kan gloriabegrepet oppfattes som noe annerledes. Dette kommer hovedsakelig av at ekstase oppfattes som en indre mental tilstand, men likevel er det noe fysisk over det hele ettersom vedkommende fysisk sett mister sin bevissthet enten delvis eller fullstendig. Gloria på sin side oppfattes som en sjelsopplevelse der det ikke dreier seg om faktiske fysiske opplevelser, men heller en forherligelse av vedkommende, enten dette er i litteraturen eller kunsten.

## 1.4 Problemstillinger

På bakgrunn av den overnevnte klargjøringen om avhandlingen, vil følgende problemstillinger undersøkes: hvilket meningsinnhold har relieffet? Fokuset på de to titlene reflekterer videre hvordan disse kan være medvirkende til å påvirke betrakterens persepsjon, og deretter også tolkning, av relieffet. Dette danner videre grunnlaget for en rekke underliggende problemstillinger, for det første i forhold til relieffets formale uttrykk; hvilke detaljer gjør den ene tittelen mer passende fremfor den andre?

<sup>28</sup> Hecht, *Die Glorie*, 22. I billedkunsten blir omfavnelsen ofte symbolisert av et guddommelig lys rundt figuren.

<sup>29</sup> Bibelen: *Det Gamle Testamentet*, “Ezeiel”, 1:27-28.

<sup>30</sup> Bibelen: *Det Nye Testamentet*, “Johannes’ Åpenbaring”, 1:16.

For å kunne besvare dette kreves det en komparativ analyse av relieffet for å undersøke nærmere hvilke detaljer som kan gjenkjennes i andre ekstasefremstillinger i forhold til relieffremstillingen av St. Caterina av Siena. Hvilke forskjeller og likheter fremkommer av sammenligningen med de ulike tematiseringene? Hvordan skiller eventuelt fremstillingen til Melchiorre Caffà seg fra de andre motivene med lignende tematikk? Hva er det som gjør den ene fremstillingen eventuelt mer troverdig fremfor den andre?

I tillegg til spørsmål som stilles til relieffets formale uttrykk, er det også underliggende problemstillinger knyttet til Melchiorre Caffà og de skriftlige kildene om St. Caterina av Siena. I denne sammenhengen er det derfor relevant å undersøke; hvor hentet egentlig Melchiorre Caffà sin inspirasjon fra? Hvilken underliggende visjon hadde egentlig Caffà med valg av utforming? Hvilken kjennskap hadde kunstneren i forhold til valg av tema? Hvilke deler av den skriftlige produksjonen er en sannsynlig inspirasjonskilde?

Med utgangspunkt i analysen og forskernes omtale av relieffet med to forskjellige titler, *l'Estasi di Santa Caterina da Siena* og *Gloria di Santa Caterina da Siena*, vil avhandlingen til slutt forsøke å finne svar på følgende: Kan relieffet være et kompromiss mellom en ekstasefremstilling og en gloriafremstilling? Hvorfor kan eventuelt sammensmeltingen av disse temaene ha skjedd? Hva kan skyldes bruken av de to titlene?



## 2 Beskrivelse

I det følgende kapittelet vil det bli foretatt en omfattende beskrivelse av relieffremstillingen til Melchiorre Caffà av St. Caterina av Siena. For å få en bedre oversikt over hvilken omgivelse alterrelieffet er plassert i, vil det først utføres en kort redegjørelse av kirkens utsmykning i sin helhet. I tillegg vil det gis en kort karakteristikk av hovedalterets helhetlige komposisjon og billedutsmykning for å få et inntrykk av omgivelsene rundt selve alterbildet. Deretter vil det gjøres en grundig beskrivelse av relieffets formale kjennetegn.

### 2.1 Santa Caterina da Siena a Magnanapoli

Som tittelen på kirken antyder, er den viet St. Caterina av Siena og lokalisert på Quirinale høyden i Roma på Piazza Largo Magnanapoli. Kirken ble bygget i perioden mellom 1628-1641 av arkitekten Giovanni Battista Sorita (1581-1651).<sup>31</sup> Opprinnelig var det søstre innen Dominikanernes tredje orden som flyttet fra Via Santa Chiara over til Magnanapoli i 1574 som påbegynte kirkens bygningsarbeid i 1628. I 1911 måtte de igjen flytte; denne gangen til klosteret til Santo Domenico e Sisto på grunn av utgravninger av ruinene fra Trajans marked. I dag blir kirken tjenestegjort av bispedømmets prester. Det er militærordinariatet som har tatt over kirken, og de har sitt hovedkvarter på siden.<sup>32</sup>

Fasaden er utformet i teglstein og pusset med en lys okerfarge som er dekorert med girlanderornamentikk i hvit stukk. Det er to trapper som fører opp til loggiaen, hvilket var en konstruksjon som ble laget i forbindelse med veiarbeidet av via Nazionale. I loggiaen er det to nisjer på hver side av inngangsdøren med statuer i stukk av Francesco de Rossi (1510-1563). Figuren til venstre fremstiller San Domenico, og figuren til høyre fremstiller St. Caterina av Siena.<sup>33</sup>

Arkitektonisk er interiøret bygget opp med et midtskip som flankeres av tre kapeller på hver langside. To trappetrinn fører den besøkende opp til hovedalteret som er et rektangulært

<sup>31</sup> Gerhard Bissell, "Melchiorre Cafà at S. Caterina a magnanapoli" i *Melchiorre Cafà: Maltese Genius in the Roman Baroque*, red. av Kieth Sciberras (Malta: Gutenberg Press, 2006), 83. I tillegg er Giovanni Battista Sorita også kjent for arbeidet som arkitekt for fasaden av Santa Maria della Vittoria (1626), Roma.

<sup>32</sup> Bissell, "Melchiorre Cafà at S. Caterina a magnanapoli", 83; Schuster, "Das Hochaltarrelief der Kirche S. Caterina da Siena a Magnanapoli von Melchiorre Cafà", 18-19.

<sup>33</sup> Det finnes flere motiver hvor San Domenico og St. Caterina av Siena er fremstilt sammen, for eksempel maleriene *Madonna col Bambino e San Domenico e Caterina da Siena* (ca. 1490, Museo Civico Amedeo Lia, La Spezia, Italia) av Bergognone (Ambrogio da Fossano; 1453-1523) og *Madonna col Bambino e i Santi Domenico e Caterina da Siena* (ca. 1500, National Gallery, London) av Il Garofalo (Benvenuto Tisi da Garofolo; 1481-1559).

avspærret område i kirken. Konstruksjonen av hovedalteret dekker den samme høyden og bredden som kirkens helhetlige konstruksjon.

Utsmykningsarbeidet i kirken er hovedsakelig fra 1600-tallet og 1700-tallet, og der i blant er flere fremstillinger av St. Caterina av Siena. Motivene viser derimot ikke til noen bestemt billedfortelling om hennes liv og virke. Det eneste er på sideveggene av presbyteriet, hvor det er en freske på hver side som viser *Episodi della vita di santa Caterina* [?] (Ill. 2) av Giuseppe Passeri (1654-1714), men noe mer presisert enn at det er avbildninger av “episoder” fra hennes liv finnes ikke.

I andre kapeller hvor St. Caterina er fremstilt, blir hun avbildet med andre helgener eller guddommeligheter, for eksempel *Santa Caterina da Siena e Santa Maria Maddalena* ([?], Bonanni Primi kapellet) (Ill. 3) av Giovanni Battista Ruggieri (død i 1640); *Santa Caterina e l'angelo* ([?], Patrizi kapellet) (Ill. 4) av Giovanni Paolo Schor (1615-1674) eller *La Verigne che intercede per Santa Caterina e la gloria di tutti i santi* (1702, Ognissanti kapellet) (Ill. 5) av Luigi Garzi (1638-1721). En annen fremstilling av St. Caterina av Siena er å finne i taket som er dekorert med en forgylt stukkramme. Innholdet av rammen består av en rokokkofreske fra 1713; *Gloria di Santa Caterina* (Ill. 6), også av Luigi Garzi. Her blir St. Caterina fremstilt stigende opp i himmelen mellom skyer og engler for å møte Jomfru Maria.

### 2.1.1 Hovedalteret (Ill. 7)

Hovedsakelig består utsmykningen av en blanding av både maleri, arkitektur og relieff som generelt samsvarer med kirkens helhetlige fargeskjema. Kuppelen, som også er en del av hovedalterets utsmykningsprogram, er dekorert med et freskemaleri; *l'Eterno in gloria* (slutten av 1600-tallet) (Ill. 8) av Francesco Rosa (død 1687). Her fremstilles en åpen illusjonistisk himmel, hvor Gud Fader sitter og ser ned mot relieffet av St. Caterina av Siena. Kuppelen er rammet inn av girlanderbånd bestående av palmegrener og puttier. I tillegg dekorerer fire gullinnrammete medaljonger de fire hjørnene av kuppelen, som avbilder portretter av dominikanske helgener, *Busti di santi domenicani* (Ill. 8).<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Bevilacqua, *Santa Caterina da Siena a Magnanapoli*, 97. Bevilacqua foreslår følgende identifisering: San Tommaso, San Pietro Martire, San Domenico og Sant'Antonino. Maria Giulia Barberini, “Melchiorre Cafà nella storia della critica” i *Melchiorre Cafà: Maltese Genius in the Roman Baroque*, red. av Kieth Sciberras (Malta: Gutenberg Press, 2006), 63. Den samme identifiseringen støtter også Maria Giulia Barberini seg til i denne artikkelen. Noen år etter Bevilacqua, skriver Gerhard Bissell at disse ikke har blitt identifisert før og hevder han selv gjør et selvstendig forsøk på dette der han foreslår følgende: “...they might be St. Thomas Aquinas representing scholarship, presumably St. Dominic standing for faith and chastity, St. Peter Martyr, and

Alterveggen er dominert av en konkav vinkling med monumentalarkitektur.<sup>35</sup> Den deles inn i to etasjer av en brutt frise som er plassert over alterbildet, hvilket minner om den samme oppbyggingen av kirkefasaden. Frisen fortsetter som et løpende bånd gjennom hele kirkerommet og blir båret opp av pilarene mellom sidekapellene. Hver etasje er organisert med veggflater, toskanske søyler, pilastre og åpne felt som skaper assosiasjon til vinduer.

Den øverste delen av alterveggen er dekorert med puttier og engler i stukk, som forbinder alteret og kuppelen. I midten er det plassert et kors flankert av to engler, hvor den til venstre holder korset. Under korset er det et rundbuet gavlfelt dekorert med blå og hvit stein. I feltet under, den øverste etasjen, er det en strålekrans med en due i midten som symboliserer den Hellige Ånd; *Lo Spirito Santo in una raggiera dorata* [?], også kalt *Colomba dello Spirito Santo* (Ill. 7). Verket er plassert foran ett av de åpne feltene og rammet inn av to volutter dekorert med et englehode i midten av volutten. De forbindes sammen av et girlanderbånd øverst, som også er dekorert med et englehode i midten.

Til sammen danner Gud Fader i kuppelen, duen (den Hellige Ånd) og korset (Kristus) Treenigheten. I tillegg er komponentene medvirkende til å føre blikket til betrakteren ned mot hovedalterets nederste etasje hvor alterbildet er plassert; relieffremstillingen til Melchiorre Caffà av St. Caterina av Siena (Ill. 1). Det er et arkitektonisk rammeverk rundt relieffet, hvor relieffet blir flankert av to toskanske søyler i *Bianco e nero antico* marmor på hver side med korintisk kapitèl. Søylenes kronen av den brutte frisen og den rundbuede gavlen. Til sammen danner de arkitektoniske komponentene en struktur som minner om en adikula.

Sideveggene i hovedalteret er også dekorert med høyrelieff utført i marmor og rammet inn av en marmorramme. Begge relieffene er laget av Pietro Bracci (1700-1773) fra 1755 og samsvarer med det formale uttrykket til alterets hovedmotiv. For eksempel er de hvite marmorfigurene plassert på en bakgrunn av flerfarget marmor, i tilsvarende manér som alterrelieffet av St. Caterina av Siena.

Relieffet til høyre fremstiller *Santa Rosa da Lima* (Ill. 9). I likhet med relieffet av St. Caterina er hun fremstilt stående på en sky, men i tillegg holder St. Rosa av Lima (1586-

---

the last one with mitre representing high church office, possibly Albertus Magnus.” Bissell, “Melchiorre Caffà at S. Caterina a magnanapoli”, note 5, 84.

<sup>35</sup> Bissell, “Melchiorre Caffà at S. Caterina a magnanapoli”, 83. Ifølge Bissell er det trolig at denne konstruksjonen også skal være designet av Melchiorre Caffà.

1617) et lite barn. På hennes høyre side sitter et annet barn på skyen. St. Rosa av Lima kan knyttes til St. Caterina av Siena gjennom hennes troskap, idet hun i likhet med St. Caterina av Siena sluttet seg til Dominikanernes tredje orden. I tillegg etterfulgte hun levemåten til St. Caterina av Siena, for eksempel avga hun samme løfte som St. Caterina om sin jomfrudom.<sup>36</sup>

Den venstre vegg er dekorert med *Sant'Agnese da Montepulciano* (Ill. 10). På tilsvarende måte som St. Caterina, er hendene til St. Agnes (1268-1317) posisjonert forsiktig mot brystet. Det står et lite barn på hennes venstre side som holder et vinglass over hodet i sin venstre hånd og ser mot høyalteret og motivet av St. Caterina av Siena. På hennes høyre side ligger det et lam, et attributt som hun ofte er fremstilt med.<sup>37</sup> St. Agnes av Montepulciano kan også knyttes til St. Caterina ved deres trosretning, idet hun opprettet to klostre under ledelse av den Dominikanske Ordenen; ett i Proceno like ved Aquapendent og ett i Montepulciano.<sup>38</sup> Et annet moment som knytter helgenene sammen er gjennom den skriftlige produksjonen om St. Caterina. For eksempel i hagiografien om St. Caterina av Siena av Raimond av Capua, refererer St. Caterina selv til St. Agnes av Montepulciano, der det blant annet står skrevet: "It was revealed to this holy virgin, as she herself told me and her other confessors, that she would find herself in the company of Blessed Agnes di Montepulciano in heaven and have her as a companion of eternal bliss."<sup>39</sup>

Til tross for at hovedalterets helhetlige utsmykning er bygget opp av en sammensetting mellom arkitektur, maleri og relieff, er det også viktig å bemerke at avstanden mellom de ulike komponentene er så stor at de likevel har blitt behandlet, og blir oppfattet, individuelt.

## 2.2 Relieffremstillingen til Melchiorre Caffà av St. Caterina av Siena

Den manglende dokumenteringen på relieffet fører også til en uvisshet om hvem oppdragsgiveren for relieffet var. Likevel finnes det opplysninger om enkelte av bidragsyterne rundt arbeidet. I undersøkelse av klosterboken *Libro delle Vestizioni delle*

<sup>36</sup> David Hugh Farmer, *The Oxford dictionary of Saints*. (Oxford: Clarendon press, 1979), s.v. "Rosa of Lima", 349.

<sup>37</sup> Farmer, *The Oxford dictionary of Saints*, s.v. "Agnes of Montepulciano", 5. Hennes vanlige ikonografiske attributt er et lam på grunn av hennes navn Agnes som slekter på ordet *Agnus*, som er den latinske betegnelsen for lam.

<sup>38</sup> Raimond av Capua, *The Life of Catherine of Siena*, 293.

<sup>39</sup> Raimond av Capua, *The Life of Catherine of Siena*, 292. Det finnes også andre tilfeller hvor St. Caterina av Siena, St. Rosa av Lima og St. Agnes av Montepulciano er fremstilt sammen, som for eksempel maleriet *Madonna con le Sante Caterina, Rosa col Bambino e Agnese* (1739-1748, Santa Maria del Rosasio (Gesuati), Venezia) av Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770).



*monache*<sup>40</sup> fremkommer det at Camilla Peretti (1596-1668), kjent som grandniesen til pave Sixtus V (pave mellom 1585-1590)<sup>41</sup>, ga 1000 scudi for ferdigstillingen av relieffet.<sup>42</sup> Camilla Peretti kan knyttes til Santa Caterina da Siena a Magnanapoli ved at hun selv var søster innen ordenen “Monace Domenicana Mantellata”<sup>43</sup> i klosteret som tilhørte kirken.<sup>44</sup> Videre gir Filippo Titi opplysninger om at det var den dominikanske biskopen Ignazio Cianti var tilsynsmann for arbeidet.<sup>45</sup> Videre drøftelse om oppdragsgiver for relieffet utover dette vil ikke behandles i denne avhandlingen, da dette vurderes som lite relevant for den videre problematiseringen. Heller kan dette materiale være interessant å arbeide videre med til senere forskningsprosjekt.

Til den dag i dag er *Libro delle Vestizioni* den eneste originalkilden som gir opplysninger rundt omstendighetene for oppdraget av relieffet. Likevel blir kirkeboken sjelden brukt som primærkilde, og de gangene noe av omstendighetene rundt oppdraget blir omtalt, benyttes ofte sekundærlitteratur som boken *Roma domenicana. Note storiche* av Alberto Zucchi fra 1938, slik for eksempel Mario Bevilacqua<sup>46</sup> eller Gerhard Bissell<sup>47</sup> gjør. Årsaken til bruken av sekundærlitteratur fremfor primærkilden kan i denne sammenheng forklares ut fra vanskeligheten om å få tilgang til *Libro delle Vestizioni*.<sup>48</sup>

---

<sup>40</sup> *Libro delle Vestizioni delle monache*, også kalt *Ab ingressu*, klosteret til Santa Caterina da Siena a Magnanapoli, lagres i klosteret tilhørende Santa Sabina ved l'Archivio Generale dell'Ordine Domenicano, Roma. I klosterboken er det dokumentert aktivitet i klosteret som tilhørte kirken og av hvem det ble utført av.

<sup>41</sup> *Genealogien zur papstgeschichte* (Stuttgart: Anton Hiersemann, 1999), 745.

<sup>42</sup> *Libro delle Vestizioni*, Det finnes to versjoner av dokumentet: en original fra 1575, og en kopi fra 1700-tallet. Den originale, XII.9200 EU.1 (c.58r) står det følgende: “[Camilla Peretti] morì santamente di genaro 1668 havendo fatti tra gli altri benefitij la statua di St. Caterina all’altar maggiore e spesovi sopra scudi 1000”. I kopien fra 1700-tallet, XII.9200/6 (ikke nummerert), gir samme opplysning om Camilla Peretti, som originalen: “Tra gli altri benefizj fatti essa [Camilla Peretti] al monastero si commemora la statua di S. Caterina dell’altar maggiore. Morì adì 24 febbraio 1668 in età d’anni perlomeno 66.”

<sup>43</sup> En gruppe som er tilknyttet til Siena innenfor Dominikanernes tredje orden.

<sup>44</sup> Marilyn R. Dunn, *Nuns as Art Patrons: The Decoration of S. Marta al Collegio Romano* (University Park, Penn.: The Pennsylvania State University Press, 1997), 475; Elena Bianca di Gioia, “Chi non esce talvolta dalla regola non la passa mai: Melchiorre Cafà a Roma tra 1660 e 1667” i *Melchiorre Cafà: Maltese Genius in the Roman Baroque*, red. av Kieth Sciberras (Malta: Gutenberg Press, 2006), 63.

<sup>45</sup> Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni (1730-1736)*, note 5, 355; Titi, *Studio di pittura, scoltura, et architettura, nelle chiese di Roma (1674-1763)*, 146.

<sup>46</sup> Bevilacqua, *Santa Caterina da Siena a Magnanapoli*, 97.

<sup>47</sup> Bissell, “Melchiorre Cafà at S. Caterina a Magnanapoli”, note 6, 84.

<sup>48</sup> Selv fikk jeg tilgang til *Libro delle Vestizioni* ved anbefalingsbrev fra Det Norske Institutt i Roma som ble skrevet til arkivet. Deretter ble jeg kontaktet av Fr. Wilmer Rojas Crespo, O.P. Archivista dell'AGOP ved Santa Sabina i Roma, som ga meg tilgang til boken.

### 2.2.1 Komposisjon og bakgrunn (Ill. 1)

Hovedhandlingen som er avbildet i relieffet, er en øyeblikksskildring av en helgenfremstilling som foregår i en oppdiktet omgivelse over betrakterens øyehøyde. Relieffet er rammet inn av *Giallo antico carnacino* marmor og betraktes forfra i et tilsvarende A- perspektiv med en konkav vinkel som følger alterets helhetlige konstruksjon. Alterbildet er plassert noe på avstand fra menigheten og over betrakterens øyehøyde. Denne plasseringen understreker det monumentale i arbeidet. I forhold til den arkitektoniske konstruksjonen er relieffet plassert noe tilbaketrukket.

Helhetlig er komposisjonen sentrert rundt St. Caterina av Siena; relieffets hovedfigur. Hun er plassert sentralt i billedplanet i en oppdiktet omgivelse på en sky, der hun blir omringet av en engleskikkelse, puttier og englehoder som samarbeider i en interaksjon med henne i større eller mindre grad. Figurene er helhetlig preget av en dynamisk likevekt rundt relieffets sentrale, vertikale akse, hvilket er med på ytterligere å understreke den symmetriske komposisjonen til relieffet. Sammenlignet med de andre figurene i motivet, fremstilles St. Caterina noe overordnet på grunn av hennes stående positur og på grunn av størrelsesforskjellen i forhold til de andre figurene.

St. Caterina, engleskikkelsen, puttiene og englehodene er utformet i hvitt, glatt marmor, mens skyen St. Caterina står på er utformet i et noe mer ujevnt stukkmateriale. Som en kontrast til dette, er bakgrunnen derimot bygget opp av en symmetrisk komposisjon som er sammensatt av polykrom marmor, blant annet *Lapis lazuli*, *Giallo antico* og *Alabast*. Gjennom fargebruken dannes det også en kontrast mellom den nederste- og øverste delen av relieffet. I den nederste delen er det et mørkere blått parti bygget opp av *Lapis lazuli* marmor. I den øverste delen er det derimot et lysere parti sammensatt av mye *Alabast*, *Giallo antico* og andre marmortyper som komponerer et fargespekter fra bruntoner til lysere gultoner som videre brytes i enkelte deler av rosa skjær. Denne nyanseringen og sammensettingen av marmoren gjør at det også kan skimtes en glorie bak hodet til St. Caterina av Siena, og det dannes dramatiske skyformasjoner i bakgrunnen. Fargekontrasten mellom det mørke og lyse partiet er i sin helhet videre med på å intensivere den mirakuløse essensen som relieffet portretterer.

De monokrome figurene fremheves ytterligere på grunn av den polykrome marmorbakgrunn, og løsriver seg til dels fra denne bakgrunnen. Kombinasjonen mellom de sammensatte marmorsteinene og den konkave vinklingen av relieffet, frembringer i tillegg et spill mellom

illusjonen av skyene og lyset i bakgrunnen. Dette gjør at figurene og bakgrunnen likevel bindes sammen ved at bakgrunnen videre kan oppfattes som et himmelsk lys som omfavner figurformene.

### 2.2.2 Figurenes positur og uttrykk

Samspeilet mellom figurene og bakgrunnen er med på å fremheve den spirituelle essensen i relieffet. Den spirituelle essensen kommer videre til uttrykk gjennom figurene selv, også idet de betraktes som individuelle objekter isolert bort fra den monokrome marmorbakgrunnen.

#### 2.2.2.1 *St. Caterina av Siena; positur og uttrykk* (Ill. 1; 11)

St. Caterina er fremstilt i en nærmest urovekkende tilnærming til den himmelske sfære. Hun er idealistisk fremstilt som en ung kvinne, hodet er noe tilbakelent og hun har blikket festet opp mot himmelen med munnen noe åpen. Hun er plassert stående i en s-formet positur i en udefinert omgivelse på en sky som bæres av engler, en på hver side av henne. Føttene hennes er ikke synlige ettersom de forsvinner ned i skyen, hvilket er med på å forsterke skyens myke og lette kvalitet. Hendene hennes er plassert slik at hun tar seg forsiktig mot hjertet, noe som ble nevnt i sammenheng med håndstillingen til St. Agnes i relieffet på høyre sidevegg.

St. Caterina er kledd i en stor kappe med hette som dekker hodet hennes. Hetten holdes på plass av en tornekrans, et attributt hun ved flere anledninger blir fremstilt med, for eksempel maleriet *Santa Caterina da Siena* (1746, Kunsthistorisches Museum, Wien) av Tiepolo. På hennes venstre side, ved hoften, henger et bønnekjede. Utførelsen og bearbeidelsen av foldefallet i kappen gjør det derimot vanskelig å kunne klart definere en kropp under foldene. Det eneste som kommer til syne er hennes ansikt og hender, samt hennes høyre ben som er plassert litt lenger frem og hvor kneet er svakt bøyd.

Måten St. Caterina ser opp mot himmelen på kan assosieres med et uttrykk for fascinasjon der de indre følelsene til en viss grad blir holdt tilbake. For eksempel er det lite spenning i kroppen hennes; hendene hun holder mot brystet ser noe slappe og lite energiske ut. På grunn av dette kan derfor ansiktsuttrykket til St. Caterina videre oppfattes som noe likegyldig. Videre oppfattes posituren hennes som nokså innesluttet, hvilket gjør at hun blir bundet i sin egen handling. Ved å betrakte fremstillingen av henne som kun et objekt, gjør dette at hun kan oppfattes som en nærmest lukket form. Dette fremkommer spesielt av

hvordan hendene hennes er plassert inn mot brystet og av blikket som er tydelig festet oppover i retning av Gud Fader i kuppelen (Ill. 11).

Det likegyldige følelsesuttrykket resulterer i at betrakteren blir utelatt fra den følelsesmessige tilnærmingen St. Caterina har til hendelsen som utspilles foran øynene på menigheten. Med dette skapes det dermed også en psykologisk avstand mellom betrakteren og St. Caterina, i tillegg til den faktiske fysiske avstanden hvor hovedalteret er et avspærret område for resten av menigheten.

#### **2.2.2.2 Engleskikkelser; positur og uttrykk (Ill. 1)**

Det er flere engleskikkelser som er viktig i komposisjonen. I forbindelse med skyen er det tre engleskikkelser som er sentralt plassert i fremstillingen. På St. Caterina sin høyre side, nedre del av skyen, er den en englefigur som holder enden av skyen forsiktig med sin høyre hånd. Skyen overlapper figuren til en viss grad, hvilket gjør at den oppfattes som noe inneklemt mellom skyen og marmorbakgrunnen. I tillegg overlapper figurens høyre vinge relieffets billedramme. Engleskikkelsen er kledd i en tunika som kun dekker figurens venstre skulder. Figuren er svevende og ser hengivende opp mot St. Caterina med et forsiktig smil om munnen. Figurens oppbygging er i stor grad preget av nokså grove trekk, hvilket gir den en maskulin karakter. For eksempel er utformingen av figurens anatomi på leggmusklene og armmusklene bygget opp med en maskulin karakter, fremfor en feminin karakter.

Til høyre i billedplanet er det en annen mindre engleskikkelse; som kan beskrives som en putti idet den fremstår mer barneaktig i sin karakter, sammenlignet med engleskikkelsen til høyre for St. Caterina. Denne er naken og ligger noe tilbakelent i skyen mens den holder seg fast i skyen med høyre hånd. Den har blikket rettet ut mot kirkerommet, ned mot menigheten. Blikkets orientering gjør at den har mindre samspill med handlingen og de andre figurene i relieffet, men skaper heller kontakt med menigheten og inviterer betrakteren inn i relieffets handling. På St. Caterina sin venstre side er det en tredje engleskikkelse, også denne kan beskrives som en putti, som er fremstilt i halvfigur fordi den er plassert delvis ned i skyen. Denne puttien, i likhet med engleskikkelsen på hennes høyre side, ser også opp mot St. Caterina. I tillegg rekker den henne med sin høyre hånd en blomsterbukett med liljer.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Fernando Lanzi og Gioia Lanzi, *Saints and their symbols: recognizing saints in art and in popular images* (Collegeville, Minn.: Liturgical Press, 2004), s.v. "Catherine of Siena, Virgin and Doctor of the Church", 176. Sannsynligvis er dette liljer for å symbolisere hennes renhet.

I tillegg til disse tre englefigurene i relieffets nedre del, er det også flere englehoder med vinger som er utsmykket med ulike relieffdybde i øvre del av billedflaten. På den venstre siden til St. Caterina er det to hoder som overlapper hverandre, der det fremste hodet er i tilsvarende høyrelieff. Denne figuren ser ned på St. Caterina og hennes hendelsesforløp med et vurderende blikk. Den innerste figuren er derimot utført i flatere relieff og har blikket rettet ut mot kirkerommet, over betrakteren, i motsetning til den midterste engelen i skyen som ser ned mot menigheten. Den er preget av et noe mer urovekkende følelsesuttrykk, der munnen er åpen og øynene er sperret opp. På St. Caterina sin høyre side er det et annet englehode som også gir uttrykk for en slags bekymring. Det englehodet har blikket vendt opp mot himmelen, på tilsvarende måte, og i samme retning, som St. Caterina.

### 2.2.3 Formkvaliteter, lys og skygge (Ill. 1)

Draperiene på engleskikkelsen til venstre i billedplanet og på St. Caterina er modellert med avrundede former. Den helhetlige opplevelsen av figurene i komposisjonen oppfattes som svært elegant utformet. I tillegg frembringer samspillet og interaksjonen de har med hverandre et sentimentalt stemningsinnhold; for eksempel den forsiktige måten englene holder skyen på og ser hengivende opp mot St. Caterina med en sårbarhet. I sammenheng med modelleringen av figurene, er det også interessant hvordan relieffet ved første øyekast oppfattes som et figurativt uttrykk som først og fremst skal berøre betrakteren.

Til tross for figurenes nærmest plastiske volumer, og som nevnt det noe innadvendte posituren til St. Caterina som en lukket form, er oppfattelsen av det formale inntrykket av alterrelieffet hovedsakelig at det er et *malerisk* verk. Dette skyldes primært den tidligere nevnte kombinasjonen mellom figurene, bakgrunnen og den konkave vinklingen av relieffet, hvilket er helhetlig med på å danne en malerisk karakter i relieffet. Den maleriske karakteren blir i denne sammenheng i stor grad knyttet til Heinrich Wölfflin (1864-1945).<sup>50</sup> Med dette menes at selv om det er relieffmotivet bygget opp av harde materialer, har Caffà i dette relieffet anvendt materialene på en måte som gir motivet tilsvarende myke kvaliteter minner derfor relieffet om et maleri. For eksempel skjer dette av danderingen av foldefallet til figurene, i tillegg til den myke s-formete posituren St. Caterina er plassert i, hvor underkroppen skyter frem, mens overkroppen lener seg tilbake. Den maleriske kvaliteten understrekes ytterligere med figurenes kollaborering med bakgrunnens flerfargete fargespill.

<sup>50</sup> Heinrich Wölfflin, *Principles of art history: the problem of the development of style in later art*, overs. av M.D. Hottinger (New York: Dover Publications, 1950).

Utenfor relieffets billedflate benyttes det en lyskilde som virkemiddel, noe som gir relieffet en spesiell stemningsskapende effekt og understreker komposisjonens luftighet. Dette blir tydeliggjort av at de valørene som er gjengitt i relieffet skapes av de ulike dybdevirkningene i draperiene, som for eksempel rundt hetten til St. Caterina og hennes høyre arm. Lyskilden er også med på ytterligere å fremheve draperiene. Dette gjøres ved at lysets virkning på foldene forsterker skyggedannelsene og er dermed avgjørende for å forsterke kontrasten mellom lys og skygge i relieffet. Resultatet av dette understreker den dynamiske egenarten i foldene og gir dermed komposisjonen et levende uttrykk.

I tillegg til det levendegjorte uttrykket skyggedannelsene medfører, blir også figurenes positurer fremhevet gjennom de vertikale- og diagonale linjene som frembringes av skyggedannelsene i foldene. Dette kan spesielt eksemplifiseres av St. Caterina, hvor hennes s-formete positur blir ytterligere understreket av skyggedannelsen i foldefallet. En annen virkningseffekt som resulterer fra skyggedannelsene, er linjene som er med på å føre blikket til betrakteren ned mot St. Caterina av Siena. Dette skjer for eksempel av skyggespillet og linjene i foldene på klesdrakten til engleskikkelsen nederst til høyre fører blikket til skyen, og skyens linjespill fører igjen blikket opp mot St. Caterina og hennes handling.

## **2.3 Oppsummering**

I en sammenslutning av det helhetlige inntrykket av de formale kjennetegnene i relieffet, oppleves verket med en virkningsfull effekt som både har en komposisjonell og en følelsesmessig tilnærming til betrakteren. Måten denne tilnærmingen er utført på er med på å forsterke betrakterens mentale ettertanker i forhold til det visuelle motivet, hvilket vil bli nærmere undersøkt i de neste kapitlene.

### 3 Kontekst

I det følgende kapittelet vil det fokuseres på konteksten rundt enkelte momenter som er viktig for forståelsen av avhandlingens kommende analyse. Kapittelet deles inn i tre hovedtemaer, hvor det først vil bli redegjort for Melchiorre Caffà og hans kunstnerskap. Videre vil det klargjøres kort for hovedtrekkene i 1600-tallets teologiske idègrunnlag, før det til slutt gjøres en presentasjon av St. Caterina av Siena med en videre forståelse av hvordan hun blir fremstilt i litteraturen og kunsten.

#### 3.1 Melchiorre Caffà og hans kunstnerskap

For å få en bedre forståelse for selve utformingen av relieffremstillingen av St. Caterina av Siena, er det viktig å ta i betraktning Melchiorre Caffà, hans kunstnerskap og kretsen han tilhørte.<sup>51</sup> Opprinnelig kom Caffà fra Malta, hvor han startet sin kunstneriske karriere. På denne tiden var Ridderordenen på Malta de eneste virkelige rike kunstpatronene, og derfor var det også de som stort sett tildelte kunstneroppdrag. Selv om det var en viss interesse for maleri, var det hovedsakelig skulpturale utsmykninger som fanget Ridderordenens oppmerksomhet.<sup>52</sup>

Deres interesse for skulptur er svært relevant i forhold til Caffà, ettersom han på denne tiden var en hovedaktør som medvirket i å fremme den barokke skulpturkunsten på Malta. Dokumenteringene fra hans tidlige kunstneriske karriere på Malta har også gått tapt, men likevel er det liten tvil om at hans skulpturarbeider preges av den barokkens sanselighet og teatraliske uttrykk blir fremstilt gjennom et nøysomt modellert marmormateriale.<sup>53</sup>

I 1658, i en alder av 22 år, flyttet Caffà til Roma og knyttet seg til Ercole Ferrata og hans verksted rundt 1660. Selv om Caffà ble ansett for å være en svært dyktig skulptør da han arbeidet på Malta, er det hans tid i Roma som fremstår som høydepunktet i hans kunstneriske karriere, der han blant annet ble betraktet som en av de dyktigste elevene til Ferrata. Fra verkestedet til Ferrata tilegnet Caffà seg kunnskap om en noe forenklet barokkstil, en stil

<sup>51</sup> For øvrig biografi om Caffà henvises det til Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni (1730-1736)*.

<sup>52</sup> Kieth Sciberras, *Roman baroque sculpture for the Knights of Malta* (Valletta, Malta: Fondazzjoni Patrimonju Malti, 2004), 1.

<sup>53</sup> Ifølge Kieth Sciberras kan en kontekstuell tilnærming knytte Caffà til skulptørverkstedet tilknyttet Casanova-familien på Malta, før han flyttet til Roma. Sciberras, "Introduction, Melchiorre Caffà: Maltese Genius of the Roman Baroque", 2. Hentet fra Giuseppe Agnello, "Architetti e scultori ignorati nella cappella Torres a Siracusa" i *Archivi*, bd. 18, del 2-3 (1951), 156-157; Denis De Lucca og Conrad Thake, *The Genesis of Baroque Architecture: Francesco Buonamici* (Malta, 1994), 17.

Ferrata selv hadde videreført fra sin egen læremester; den italienske høybarokkskulptøren Alessandro Algardi (1598-1654).<sup>54</sup> For eksempel minner behandlingen av marmormaterialet om skulpturen *Santa Maria Maddalena* (1628-1629, Bandini kapellet, San Silvestro al Quirinale, Roma) (Ill. 12) av Algardi, eller relieffet *Martirio di Santa Emerenziana* (1660, Sant' Agnese in Agone, Roma) (Ill. 13) av Ferrata. I tillegg til å være lærmesteren til Caffà, fikk Ferrata også en større direkte betydning for skulpturarbeidene til sin elev. Dette gjaldt særlig etter 1667, da Caffà døde under en arbeidsulykke mens han arbeidet i støperiet i St. Peterskirken for å lage en dekorasjon som skulle fremstille Kristi dåp til høyalteret (1665-) for Kon-Katidral ta' San Ġwann i Valletta, Malta (Ill. 14).<sup>55</sup>

Etter hans bortgang fikk Ferrata ansvaret for ferdigstillelsen av enkelte av de viktigste pågående prosjektene Caffà arbeidet med da ulykken inntraff. Blant annet gjaldt dette relieffet *Martirio di Sant'Eustachio* (1660-1672, Sant' Agnese in Agone, Roma) (Ill. 15), samt skulpturene *San Paulo* (1666-1669, Grotto ta' San Pawl, Rabat, Malta) (Ill. 16) og *Carità di San Tommaso di Villanova* (1662-1671, Sant' Agostino in Campo Marzo, Roma) (Ill. 17). Uten å vite med sikkerhet hvem som avsluttet prosjektet, ble sannsynligvis skulpturgruppen *Santa Rosa da Lima* (Santo Domingo, Lima, Malta) (Ill. 18) også ferdigstilt av noen andre enn Caffà til tross for at den har signaturen til Caffà. Dette skyldes at den er datert til 1669, et tidspunkt etter hans død.<sup>56</sup>

Til tross for en kortvarig kunstnerisk karriere, blir Caffà i kunsthistorien fremhevet av flere forskere, blant andre Bruce Boucher, Jennifer Montagu, Kieth Sciberras og Rudolf Wittkower, som en av de mest fremragende skulptørene i sin generasjon. Av de samme forskerne utmerkes han især for sin innflytelse på italiensk høybarokk skulptur, og da spesielt generasjonen etter Bernini.<sup>57</sup> Med prosjekter som dekorasjonen til høyalteret, hvilket innen kunsthistorien representerer det første viktige oppdraget innen romersk barokk

<sup>54</sup> Sciberras, "Introduction, Melchiorre Cafà: Maltese Genius of the Roman Baroque", 2-3 og 8; Angela Cipriani, "Per Melchiorre Cafà: Appunti dall'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca di Roma" i *Melchiorre Cafà: Maltese Genius in the Roman Baroque*, red. av Kieth Sciberras (Malta: Gutenberg Press, 2006), 79. I tillegg ble han i 1662 tatt opp som medlem av Accademia di San Luca i Roma, hvilket også var med på å knytte han til den italienske hovedstaden.

<sup>55</sup> Montagu, *Roman Baroque Sculpture*, 70. Min kursiv: Dekorasjonen skulle fremstille Kristi dåp og ble derfor gitt tittelen *Magħmudija ta' Kristu (Kristi dåp)*.

<sup>56</sup> Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, note 13, 543.

<sup>57</sup> Boucher, *Italian baroque sculpture*, 158; Montagu, *Roman baroque sculpture*, 16; Sciberras, "Introduction, Melchiorre Cafà: Maltese Genius of the Roman Baroque", 1; Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, 307.



skulptur for Kon-Katidral ta' San Ġwann<sup>58</sup>, markerte Caffà seg sammen med kunstnerne Ercole Ferrata, Antonio Raggi og Domenico Guidi, blant de viktigste aktørene som markerte begynnelsen på høybarokken.<sup>59</sup>

Formuttrykket og måten Melchiorre Caffà behandler marmorsteinen, som i relieffet av St. Caterina av Siena, er en teknikk som viser seg gjennom flere av hans skulpturarbeider, for eksempel *Martirio di Sant'Eustachio*, *Carità di San Tommaso di Villanova* og *Santa Rosa da Lima* (Ill 15, 17, 18). Det er i sammenheng med marmormaterialets behandling hvor forskere som Alessandra Anselmi, Gerhard Bissell, Elena Bianca di Gioia, Torgil Magnuson, Kieth Sciberras, Rudolf Wittkower, sidestiller formkvalitetene til Caffà med barokkens tidligere marmormester; Gian Lorenzo Bernini.<sup>60</sup>

Samtlige av de overnevnte forskerne vektlegger hvordan Bernini og Caffà klarte på tilsvarende måte å levengjøre marmormaterialet, der kvaliteten og formgivelsen Bernini benyttet også kan gjenkjennes i skulpturene til Caffà. Sammenlignet med Bernini, kan for eksempel utformingen og komposisjonen av skulpturgruppen *Santa Rosa da Lima* (Ill. 18) av Caffà betraktes et sted mellom den tidligere skulpturen av Bernini, *l'Estasi di Santa Teresa d'Àvila* (Ill. 19), og den senere; *La Beata Ludovica Albertoni* (1671-1674, Altieri kapellet, San Francesco a Ripa, Roma) (Ill. 20).

Bernini kan også knyttes til det etablerte kunstnerskapet til Caffà i sammenheng med *Magħmudija ta 'Kristu (Kristi dåp)*, oppdraget fra 1665 gitt av Ridderordenen på Malta. I dette tilfellet ble ikke Bernini ansatt, som han ofte ble for å utføre slike viktige oppdrag, fordi han på denne tiden oppholdt seg i Frankrike hvor han arbeidet med omstruktureringen av Musée du Louvre for regjeringen til kong Ludvig XIV (1638-1715).<sup>61</sup> Årsaken til hvorfor kunstnerne knyttes sammen i dette oppdraget skyldes en brevkorrespondanse mellom Bernini og den Maltesiske Ridderordenen. I korrespondansen skal Bernini ha fortalt at den unge maltesiske skulptøren, som Caffà ble omtalt, hadde forbigått han som kunstner. Med dette utsagnet rettet derfor ambassadøren for Ordenen i Roma; Fra Francisque Seytres-

<sup>58</sup> Kieth Sciberras, "Melchiorre Cafà's *Baptism of Christ* for the Knights of the Order of Malta" i *Melchiorre Cafà: Maltese Genius in the Roman Baroque*, red. av Kieth Sciberras (Malta: Gutenberg Press, 2006), 101.

<sup>59</sup> Sciberras, "Introduction, Melchiorre Cafà: Maltese Genius of the Roman Baroque", note 3, 1.

<sup>60</sup> Se under den angitte forskeren i litteraturlisten for informasjon om hvilken litteratur dette er skrevet om.

<sup>61</sup> Sciberras, "Melchiorre Cafà's *Baptism of Christ* for the Knights of the Order of Malta", 102. Komposisjonen av *Magħmudija ta 'Kristu (Kristi dåp)* ble senere ferdigstilt av Giuseppe Mazzuoli (1644-1725) og Giovanni Giardini (1646-1722) i 1686.

Caumons, sin oppmerksomhet mot Melchiorre Caffà.<sup>62</sup> Som kjent, resulterte oppdraget i en tidlig død for Caffà og den uferdige alterdekorasjonen for Kon-Katidral ta' San Ġwann.

I sammenheng med sidestillingen av Bernini og Caffà er en viktig bemerkning at kjennskapen til Bernini og hans kunst kun hadde en indirekte tilkomst på Malta. Dette påpeker også Kieth Sciberras i artikkelen “Melchiorre Cafà’s *Baptism of Christ* for the Knights of the Order of Malta” i *Melchiorre Cafà: Maltese Genius in the Roman Baroque*:

In Baroque art on Malta, in particular during the second half of the seventeenth century, there is a notable difference between the context for the production of paintings and that for the production of sculpture; paintings were largely produced in Malta whilst sculpture of good quality was, in its great majority, imported.<sup>63</sup>

Bemerkelsen betyr videre at Bernini ikke hadde noen direkte påvirkning i Malta, men heller hadde skulpturene som ble bestilt fra Roma til Malta til tider en *Berninesque* karakter.<sup>64</sup> I forhold til de stilistiske likhetene mellom kunstnerne viser dette derfor til at Caffà hadde utviklet en egen stil før han kom til Roma, uten en direkte påvirkning av Bernini.

Til tross for likhetene, som det også har blitt påpekt av tidligere barokkforskere, er det likevel klare forskjeller som skiller Bernini og Caffà fra hverandre. For eksempel kan det observeres en stilistisk endring mellom skulpturene til kunstnerne, hvilket en sammenligning mellom *San Girolamo* (1661-1663, Duomo di Siena, Siena) (Ill. 21) av Bernini og skulpturen *Carità di San Tommaso di Villanova* (Ill. 17) av Caffà demonstrerer. I *Carità di San Tommaso di Villanova* av Caffà er figurens proporsjoner større, bevegelsene er mer figurative og draperiene blir gjengitt mer usystematisk og mer oppdelt enn figuren *San Girolamo* av Bernini. Trekkene i figuren til Caffà representerer også karaktertrekk som distanserer Caffà ytterligere fra, ikke bare Bernini, men også fra de mer beskjedne formkvalitetene til både Algardi, med for eksempel *Tomba di Leone XI* (1634-44, San Pietro,

<sup>62</sup> Sciberras, *Roman baroque sculpture for the Knights of Malta*, 63. Sciberras, “Melchiorre Cafà’s *Baptism of Christ* for the Knights of the Order of Malta”, note 9, 102. Hentet fra AOM, Arch. (Archivum Ordinis Melitae) 1284, *Corrispondenza Ambasciatore Santa Sede* (1665-1666) i Sammut, *Sicche essonsendosi data notitia che il Bernini si è sentito più volte a dire che un certo Giovane Maltese lo havrebbe passato nel mestiere per haver mostrato gran giudizio et attività in molti lavori* (1978), 106.

<sup>63</sup> Sciberras, “Melchiorre Cafà’s *Baptism of Christ* for the Knights of the Order of Malta”, 97.

<sup>64</sup> I Sciberras, *Roman baroque sculpture for the Knights of Malta*, blir det trukket frem opptil flere eksempler på den *Berninesque* karakteren på Malta. Blant annet alterlampen av Melchiorre Caffà [?] ([?], Parrokkjali ta' San Pawl, Rabat, Malta) “Tongues of flame feature also in Bernini’s contemporary inventions for pyrotechnic spectacles” (Ibid., 19). Et annet motiv er *Reliquiario di San Giovanni Battista* (1689, Kon-Katidral ta' San Ġwann, Valletta, Malta) av Ciro Ferri (1634-1689), der de knelende englene kan assosieres med kolossaltabernaklene Bernini laget i 1664 for Santissimo Sacramento kapellet i San Pietro, Vatikanet (Ibid., 83). Et tredje eksempel er høyalteret [?] av Girolamo Lucenti (1627-1692, Kon-Katidral ta' San Ġwann, Valletta, Malta) hvor utformingen av nattverdsmotivet minner om nattverdssenen i Cornaro kapellet i Santa Maria della Vittoria, Roma, av Bernini og hans assistenter (Ibid., 157).

Vatikanet) (Ill. 22) og Ferrata med *Sant'Agnese sul rogo* (ca. 1660, Sant' Agnese in Agone, Roma) (Ill. 23).<sup>65</sup>

### 3.2 1600-tallets teologiske idègrunnlag

Motreformasjonens tid er hovedsakelig kjent for omfattende endringer innen den romersk-katolske kirken ved møtene i Tridentinerkonsilet (1545-1563), samt utviklingen og virksomheten knyttet til Jesuittordenen (grunnlagt i 1534).<sup>66</sup> Som en av de største og mest intellektuelle ordenene i perioden, ga Jesuittene en unik innsikt i både det kulturelle og religiøse livet innen tidlig moderne katolisisme.<sup>67</sup> Utover 1600-tallet førte dette videre til at Jesuittordenen var med på å utvikle en tid sterkt preget av det åndelige sjelslivet hvor blant annet visjoner, ekstaser, stigmata og spirituell levitasjon ble sentrale temaer; både i skriftlig-, teologisk- og åndelig forstand. Kjennskapen til det praktiserende åndelige sjelslivet skjedde gjennom dokumenterte og velkjente kilder hentet fra ulike helgener, for eksempel Filippo Neri (1515-1595), St. Ignatius av Loyola (1491-1556) og St. Teresa av Àvila.<sup>68</sup>

Fellesnevneren for både fokuset på det åndelige sjelslivet og Jesuittenes oppblomstring, var hos grunnleggeren for Jesuittordenen; den spanske adelsmannen og soldaten St. Ignatius<sup>69</sup> av Loyola.<sup>70</sup> Dette kommer spesielt frem i hans *Exercitia spiritualia*, oversatt på norsk til *Åndelige øvelser* (skrevet mellom 1521-1548<sup>71</sup>), hvilket representerer nettopp grunnlaget og selve utgangspunktet for 1600-tallets sjelsliv. Selv om de *Åndelige øvelser* i utgangspunktet ikke var ment kun til Jesuittenes bruk, ble de likevel brukt som et sentralt moment for

<sup>65</sup> Sciberras, "Introduction, Melchiorre Cafà: Maltese Genius of the Roman Baroque", 6.

<sup>66</sup> Gauvin A. Bailey, *Between Renaissance and Baroque: Jesuit art in Rome, 1565-1610* (Toronto; London: University of Toronto Press, ca. 2003), 5; Michael Foss, *The founding of the Jesuits, 1540* (London: Hamilton, 1969), 122. Den 27. september 1540 signerte pave Paul Paul III (pave mellom 1534-1549) *Regimini militantis Ecclesiae*, hvilket gjorde at Jesuittordenen ble kirkelig erklært.

<sup>67</sup> Bailey, *Between Renaissance and Baroque*, 5.

<sup>68</sup> Hall, *A history of ideas and images in Italian art*, 328.

<sup>69</sup> Jacobus de Voragine, *The golden legend: readings on the saints*, overs. av William Granger Ryan (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993), s.v. "36. Saint Ignatius", 1: 140. Navnet Ignatius kommer fra *ignem patiens*, som betyr "being afire with love of God". Dette er en interessant i sammenheng med den sterke Gudskjærligheten som ble spesielt fremmet på 1600-tallet, hvilket blir forklart mer detaljert videre i avhandlingen.

<sup>70</sup> Bailey, *Between Renaissance and Baroque*, 5.

<sup>71</sup> Bailey, *Between Renaissance and Baroque, 1565-1610*, 7; Foss, *The founding of the Jesuits, 1540*, 91-101; Philippe Levillain og John W. O'Malley, *The papacy: an encyclopedia* (New York: Routledge, 2002), s.v. "Jesuits.", 2: 826. Den 31. juli 1548 ble de *Åndelige øvelser* formelt akseptert av pave Paul III.

jesuittenes opplæring der de *Åndelige øvelser* skulle være gjennomført innen det første av de to årene vedkommende var novisiat.<sup>72</sup>

I korte trekk handler de *Åndelige øvelser* om en samling av meditasjoner, bønner og mentale øvelser som utføres i en periode på mellom 28 og 30 dager. Perioden blir fordelt på fire “uker” med varierende lengde, hvor det innenfor hver “uke” blir fokusert på ett spesifikt tema; Synden, Kristi liv, Kristi lidelseshistorie og Kristi oppstandelse. Hovedhensikten med disse øvelsene omhandler fortrinnsvis dømmekraft (“discernio”) innenfor menneskets psyke, der det spesielt vektlegges det å kunne skille mellom gode ånder og dårlige ånder. Dømmekraftens intensjon med dette skillet er å skape en direkte forbindelse mellom de individuelle utøvende partenes tanke og handling, i tillegg til “Guds nåde”.<sup>73</sup> I tillegg bygger øvelsene også på forestillinger, eller rettere sagt; bygger på menneskets fem sanser, for at vedkommende skal klare å tilnærme seg de hellige tekstene.<sup>74</sup>

Med dette som utgangspunkt, kan dømmekraften videre forstås som en handling som spesielt påvirker den mystiske erfaringen til den troende. I tillegg kan denne mystiske erfaringen også gjenkjennes som et typisk trekk ved den mystiske “trenden” innen katolsk tankegang og praksis på 1600-tallet.<sup>75</sup> For eksempel kan St. Ignatius av Loyola og hans *Åndelige øvelser* sammenlignes med den senere St. Teresa av Ávila og hennes ulike stadier for bønn, hvilket vil bli nevnt igjen senere i avhandlingen.<sup>76</sup> På grunnlag av foretatte redegjørelse av de *Åndelige øvelser* kan en generell forståelse av disse vise til at det St. Ignatius av Loyola hovedsakelig vektlegger er primært en sanseliggjøring av det *åndelige* i barokkens forestillingsverden.

<sup>72</sup> Bailey, *Between Renaissance and Baroque*, 7. Min kursiv: “Novisiat” er en som gjennomgår en prøvetid før avleggelsen av klosterløftet.

<sup>73</sup> Dette kan assosieres med St. Caterina og hennes åndelige forståelse, noe jeg vil komme tilbake til senere.

<sup>74</sup> Bailey, *Between Renaissance and Baroque*, 7. Ifølge St. Ignatius er synet den viktigste sansen mennesket har som verktøy for hukommelse og hengivelse. Foss, *The founding of the Jesuits, 1540*, 91-101.

<sup>75</sup> For mer lesing og tettere forståelse for mystisismen anbefales Bernard McGinn, *The presence of God: a history of Western Christian mysticism*, bd. 1: *The Foundations of Mysticism* (New York: Crossroad, 1991); *The presence of God: a history of Western Christian mysticism*, bd. 2: *The growth of mysticism* (New York: Crossroad, 1994).

<sup>76</sup> *Bibliotheca Sanctorum* (Roma: Instituto Giovanni XXIII della Pontificia universita Laetanense, 1961-1970), s.v. “Giovanni della Croce, santo”, 6: 702-710. Et annet eksempel er den spanske St. Johannes av Korset (Juan de la Cruz), også blir kalt “Doctor Mysticus” eller “Doctor extático”. Flere av hans dikt, som *En una noche oscura* (“Sjelens mørke natt”, 1578), *Cántico Espiritual* (“Den åndelige salme”, 1579-1584) og *Llama de amor viva* (“Kjærlighetens flamme”, 1584) kan innholdsmessig betraktes som en del av den mystiske kristne tradisjonen.

Foruten om den mystiske erfaringen og sanseliggjøringen, var troen på en form for spirituell opplevelse en tankegang som påvirket, ikke bare innen 1600-tallets teologiske ideologi som det har blitt nevnt tidligere, men også andre deler av samfunnet. Blant annet var det åndelige sjelslivet med de ulike spirituelle opplevelsene et aktuelt tematisk grunnlag for det kunstneriske billeduttrykket.<sup>77</sup> Dette fremkommer blant annet i motiver som maleriene *Santa Caterina da Siena riceve le stimmate fra i santi Benedetto e Gerolamo* (ca. 1514-1515, Pinacoteca Nazionale, Siena) (Ill. 24) av Domenico di Pace Beccafumi (1486-1551), eller det senere; *La visione di San Francesco d'Assisi* (1631, Szépművészeti Múzeum, Budapest) (Ill. 25) av Vicente Carducho (1576-1638). Tematiseringen av det åndelige sjelslivet på 1600-tallet i billedutsmykninger vil senere i avhandlingen bli behandlet i en mer konkret kontekst i sammenheng med relieffet til Melchiorre Caffà.

### 3.3 Presentasjon av St. Caterina av Siena

Caterina Benincasa (1347-1380), bedre kjent som St. Caterina av Siena, ble født i Siena og var det 23 barnet i en søskenflokk på 25 til Jacopo og Lapa Benincasa. Allerede i 1353, i en alder av seks år, fikk hun sin første visjon av Gud. Året etter, i en alder av syv år, avga Caterina et løfte til Gud om sin jomfrudom hvor hennes bønn blir sitert på følgende måte:

“O most blessed and holy Virgin, who were the first amongst all women to consecrate your Virginity for ever to the Lord, who then graciously made you the Mother of His only Son, I pray to you that out of your ineffable goodness, ignoring my deserts and all my insufficiencies, you will deign to grant me this great grace – to give me as Husband Him whom I desire with all the power of my soul, your most holy Son, our one Lord Jesus Christ; and I promise Him and you that I will never choose myself any other husband, and will always do all I can to keep my virginity unspotted.”<sup>78</sup>

Etter en lang strid med familien om hennes dypt dedikerte religiøsitet, ble hun mellom 1364 og 1365 tatt opp til medlem av “Sisters of Penance of St. Dominic”, også kalt *Mantellate* i Siena<sup>79</sup>, eller enda bedre kjent fra 1200-tallet som Dominikanernes tredje orden (“Terz’Ordine di San Domenico”).<sup>80</sup> Medlemskapet av den tredje ordenen har enkelte særtrekk i forhold til de Dominikanernes to første ordener; blant annet bodde ikke St.

<sup>77</sup> “...after their [visionaries like Philip Neri, Ignatius and Teresa of Avila] canonization in the seventeenth century their mystical experiences, which had been fully recorded and were well-known, were reproduced by artists in a manner which was calculated to involve the emotions of the spectator to the full.” (Hall, *A history of ideas and images in Italian art*, 328).

<sup>78</sup> Raimond av Capua, *The Life of St. Catherine of Siena*, 31.

<sup>79</sup> Raimond av Capua, *The Life of St. Catherine of Siena*, 60.

<sup>80</sup> *Bibliotheca Sanctorum*, s.v. “Caterina Benincasa da Siena, santa”, 3: 1000. For mer lesning om hennes medlemskap hos Dominikanernes tredje orden anbefales Raimond av Capua, *The Life of St. Catherine of Siena*, 46-50; 60-65.

Caterina i kloster, men hjemme hos sine foreldre. I tillegg ble ikke St. Caterina, eller andre medlemmer av den tredje orden, omtalt som “nonne”, men “søster”.<sup>81</sup>

Som St. Caterina oppfattes fra ung alder, var hennes hovedbeskjeftigelse å tjenestegjøre Gud, hvilket var et arbeid som fikk en ny dimensjon etter hennes medlemskap i den tredje ordenen. Blant annet begynte hun å føre en svært streng faste der hennes eneste næring besto av nattverden.<sup>82</sup> Sammenlignet med dagens forståelse av faste, var fasten St. Caterina førte så voldsom at den kan sidestilles med den mest ekstreme varianten av “anorexia nervosa”, allment kjent som anoreksi.<sup>83</sup>

Foruten å tjenestegjøre Gud, tok St. Caterina også aktiv del i et offentlig liv, hvilket hennes medvirkning til forflyttelsen av paveregimet fra Frankrike til Roma påviser. I 1376 reise hun til Avignon i Sør-Frankrike, hvor pavene hadde bodd i nærmere 70 år, og oppfordret pave Gregor XI (pave mellom 1371-1378) om å vende tilbake til Roma, som han gjorde i 1377. Videre brukte St. Caterina mye av livet sitt på å hjelpe de fattige og syke med sine helbredende krefter<sup>84</sup>, noe som også gjorde at hun hadde stor betydning for befolkningen etter sin død. Slik det beskrives i hagiografien av Raimond av Capua: “Many people had such faith in Catherine’s merits that they began to bring the sick and infirm to her, begging the Lord to cure them through the virgin’s merits.”<sup>85</sup> Hele det siste kapittelet i hagiografien av Raimond av Capua, “The Miracles”, er viet til å fortelle mer inngående om enkelte av miraklene som skal ha funnet sted ved hjelp av St. Caterina etter hennes tid på jorden.

Det er i sammenheng med hennes helbredende krefter og undersøkelsen om hennes utførelse av mirakler, både da hun levde og etter sin død, ble hun i 1461 en kanonisert helgen av pave Pius II (pave mellom 1458-1464).<sup>86</sup> St. Caterina har også blitt hedret i senere tid. Med

---

<sup>81</sup> *The Oxford dictionary of the Christian church*, red. F.L. Cross (London: Oxford University Press, 1966), s.v. “Dominican Order”, 413-414. Dette skyldes Dominikanernes arrangering hvor den første ordenen er munk, den andre ordenen er nonner, og den tredje ordenen er de ulærde.

<sup>82</sup> Raimond av Capua, *The Life of Saint Catherine of Siena*, 281-297.

<sup>83</sup> Rudolph M. Bell, *Holy Anorexia* (Chicago: University of Chicago Press, 1985). I denne boken bruker Bell livet og fasten til St. Caterina som et eksemplifisert forskningsobjekt. I tillegg ble det i 2008 gjort en psykiatrisk undersøkelse ved RASP avdelingen på Ullevål Universitetssykehus om spiseforstyrrelser med utgangspunkt i ekstasene til St. Caterina av Siena.

<sup>84</sup> Raimond av Capua, *The Life of St. Catherine of Siena*, 118-149.

<sup>85</sup> Raimond av Capua, *The Life of St. Catherine of Siena*, 346.

<sup>86</sup> *Bibliotheca Sanctorum*, s.v. “Caterina Benincasa da Siena, santa”, 3: 1029; *New Catholic encyclopedia: an international work of reference on the teachings, history, organization, and activities of the Catholic Church, and on all institutions, religions, philosophies, and scientific and cultural developments affecting the Catholic Church from its beginning to the present* (New York: McGraw-Hill, ca. 1967-1996), s.v. “Canonization of saints”, 3: 55-59. Dette skyldes at det kreves minst ett mirakel for at vedkommende skal bli kanonisert.

hennes offentlige innflytelse, hvilket var blant annet avgjørende for å bringe pavedømmet tilbake til Roma, ble hun ikke bare en viktig person for Siena, men ble også en person av internasjonal betydning. Hennes betydning ble virkelig tilkjennegitt i 1939 da hun, sammen med St. Frans av Assisi, ble utnevnt til skytshelgen for Italia (“Patrona d’Italia”) av pave Pius XII (pave mellom 1939-1958). På bakgrunn av hennes kanonisering i 1461, ble hun også hedret som et forbilde for de troende da hun, sammen med St. Teresa av Àvila i samme år, ble erklært til kirkelærer (“Doctor Communis Ecclesiae”) 27. september 1970 av pave Paul VI (pave mellom 1963-1978). I nærmeste tid har hun sammen med St. Brigitta av Sverige og St. Teresa Benedetta della Croce, blitt utnevnt som skytshelgen for Europa i 1999 av pave Johannes Paulus II (pave mellom 1978-2005).<sup>87</sup>

I forhold til relieffremstillingen av Melchiorre Caffà, er det St. Caterina av Siena som et åndelige og spirituelt vesen, samt som en kanonisert figur innen katolsk spirituell litteratur, som er av interesse. Derfor er kjennskap til hennes mystiske opplevelser også viktig å ta i betraktning. I likhet med flere andre helgener, som den senere St. Teresa av Àvila (1515-1582), opplevde St. Caterina flere tilfeller av ekstase da hun gikk i bønn, samt visjoner av blant annet helvete, purgatoriet (renselsesstedet) og himmelen. Hun opplevde også mystiske hendelser som stigmata tilsvarende det St. Frans av Assisi tidligere hadde opplevd.<sup>88</sup> En annen mystisk hendelse er det som blir omtalt i hagiografien av Raimond av Capua<sup>89</sup> som “mystical marriage” med Jesus i 1366. For å symbolisere ekteskapet, mottok hun en giftering som kun var synlig for henne selv.<sup>90</sup>

### 3.3.1 Skriftlig produksjon

Dagens kunnskapstilnærming og forståelse av St. Caterina av Siena skyldes i hovedsak de bevarte og oversatte skriftlige publikasjonene St. Caterina selv skrev og de originale verkene som ble skrevet om henne. Av de kildene St. Caterina selv skrev er det bevart omlag 381 brev, som kan deles inn i to “grupper”. Den første “gruppen” inkluderer korrespondanser til

<sup>87</sup> Lanzi, *Saints and their symbols*, s.v. “Catherine of Siena, Virgin and Doctor of the Church”, 176.

<sup>88</sup> Raimond av Capua, *The Life of St. Catherine of Siena*, 99-101; 164-196.

<sup>89</sup> Etter St. Caterina av Siena døde i 1380, arbeidet Raimond av Capua med å reformere Dominikaner ordenen, og blir derfor betraktet som Dominikaner ordenens andre grunnlegger, etter San Domenico.

<sup>90</sup> “She began to pray to the Lord as the disciples had done, to increase her faith and make it perfect and as solid as a rock. The Lord spoke to her and said, ‘I will espouse you to me in faith.’ Catherine went on praying and praying and the Lord kept giving her the same answer.” Raimond av Capua, *The Life of St. Catherine of Siena*, 99. Et billedlig eksempel på dette er blant annet *Matrimonio mistico di santa Caterina da Siena* (ca. 1460, The Metropolitan Museum of Art, New York) av Giovanni di Paolo (ca. 1407-1472).

blant andre pave Gregor XI<sup>91</sup>, hennes kirkefedre (Raimond av Capua og Caffarini (Tommaso d'Antonio Nacci da Siena; død i 1434))<sup>92</sup>, Kong Charles V (kongen av Frankrike)<sup>93</sup>, samt den berømte leiesoldaten John Hawkwood<sup>94</sup>, medlemmer av familien Visconti i Milano<sup>95</sup>, med flere. Disse brevene er spesielt preget av ønsket St. Caterina hadde om å forflytte pavedømmet fra Avignon og Roma, samt skape fred mellom republikanerne og fyrstedømmene i Italia.

Den andre "gruppen" innebærer korrespondanser som er adressert til private borgelige personer, kvinner og menn i ulike klostre eller andre steder i verden.<sup>96</sup> Disse brevene preges derimot i større grad av en form for veiledning og en rekke praktiske råd til de menneskene som virkelig er dedikerte, praktiserende katolikker. Allerede i brevene til St. Caterina kan det merkes et slags underliggende budskap som frembringer en form for mystisk ettertanke.<sup>97</sup>

I tillegg til brevsamlingen finnes det også andre publikasjoner som er av viktig for forståelsen av hennes liv og virke. For eksempel har hennes indre opplevelser under ekstase blitt kjent gjennom boken *Dialogo della Provvidenza*, eller *Libro della divina dottrina* (*The Dialogue of Divine Providence*; skrevet mellom 1377-1378 og utgitt for første gang i 1492).

Boken ble skrevet av hennes ledsagere på bakgrunn av det St. Caterina diktet til dem da hun var i ekstase. Kortfattet, handler boken om menneskets åndelighet som blir fremstilt gjennom flere dialoger mellom St. Caterina av Siena og Gud Fader som hun skal ha opplevd da hun var i ekstase. Dialogene baseres på ulike bønner St. Caterina gir, og hvor Gud svarer på disse bønnene.<sup>98</sup> I dagens lesning av boken vekker dette assosiasjoner til St. Ignatius av

<sup>91</sup> For eksempel St. Caterina av Siena, *The letters of St. Catherine of Siena*, overs. av Suzanne Noffke (Binghamton, N.Y.: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, State University of New York at Binghamton, 1988-), brev T185/G1/DT54, 1: 244; St. Caterina av Siena, *The letters of St. Catherine of Siena*, overs. av Suzanne Noffke, brev T238/G9/DT80, 2: 233.

<sup>92</sup> For eksempel St. Caterina av Siena, *The letters of St. Catherine of Siena*, brev T273/G97/DT31, til Frate Raimond av Capua, 1: 82-84; brev T127/G117/DT20, til Frate Bartolomeo Dominici og Frate Tommaso d'Antonio, i Pisa, 38; St. Caterina av Siena, *The letters of St. Catherine of Siena*, brev T280/G98, til Frate Raimond av Capua, 2: 59; brev T56/G86, til Frate Simone da Cortona med hilsning til Caffarini mot slutten av brevet, 575.

<sup>93</sup> *The letters of St. Catherine of Siena*, brev T235/G186/DT78, 2: 219.

<sup>94</sup> *The letters of St. Catherine of Siena*, brev T140/G220/DT30, 1: 79.

<sup>95</sup> *The letters of St. Catherine of Siena*, brev T28/G191/DT17, til Bernabò Visconti, 1: 131; brev T29/G319/DT18, til Regina della Scala, konen til Bernabò Visconti, 1: 204.

<sup>96</sup> For eksempel, *The letters of St. Catherine of Siena*, brev T92/G305/DT19, til en religiøs person i Firenze, 1: 159; brev T88/G35/DT28, til biskop Angelo Ricasoli, i Firenze, 1: 227.

<sup>97</sup> St. Caterina av Siena, *The letters of St. Catherine of Siena*, 1-4 bd.

<sup>98</sup> For mer informasjon om boken vises det til St. Caterina av Siena, *The Dialogue*, overs. av Suzanne Noffke O.P. (New York: Paulist Press, 1980).



Loyola. Som kjent, var hovedmålet med de *Åndelige øvelser* knyttet til dømmekraften og det å kunne skille mellom gode og onde ånder for å skape en forbindelse mellom de individuelle utøvende partenes tanke og handling slik at “Guds nåde” skal kunne oppnås. Det samme tankemønsteret kan også gjenkjennes hos St. Caterina av Siena. For eksempel skaper dette særlig assosiasjoner til kapittelet “Dialogue” (kapittel 13-25) i *The Dialogue*, hvor hovedtrekket i kapittelet omhandler tre bønner fremlagt av St. Caterina.

I den første bønnen ber hun om nåde overfor Guds mennesker og det som i boken omtales som “mystic body”<sup>99</sup>, som er den hellige kirken. Gud svarer på bønnen ved å fortelle om en gave som er gitt til menneskeheten; “Kristi offer”, og forklarer videre hvilket ansvar som følger ved å motta gaven.<sup>100</sup> I den andre bønnen ber St. Caterina om nåde overfor verden. Gud svarer ved å forklare hvilket herredømme Gud har overfor både det gode og det onde, samt diskuterer hvordan menneskets egosentriske kjærlighet forgifter verden. I den tredje og siste bønnen til St. Caterina, ber hun om at nåde (spesielt til hennes skriftefar Raimond av Capua) skal følge sannhet. Til denne bønnen snakker Gud om sannhetens vei, hvilket blir omtalt i boken som “the bridge of Christ”, og gir en videre forklaring på at kirken vokter over de menneskene som genuint og av uselviske årsaker ønsker å tjenestegjøre Gud.<sup>101</sup>

Videre har også kunnskap om hennes ekstaser og visjoner, samt andre gjerninger i hun har utført, blitt tilgjengelig gjennom de ulike hagiografiene om henne. Blant disse er *Legenda Minore* (*La vita di Santa Caterina da Siena; The Life of St. Catherine of Siena*, 1393<sup>102</sup>) spesielt godt kjent, skrevet av hennes spirituelle leder og første skriftefar; Raimond av Capua. Innholdet i denne hagiografien ble basert på det St. Caterina selv hadde berettet til Raimondo, i tillegg til dialoger han hadde med hennes familie og andre mennesker som

---

<sup>99</sup> “*Corpo mistico*. The sense is not parallel to the present understanding of “Mystical Body.” In Catherine, *il corpo mistico* embraces every aspect of the sacramental life at the heart of the Church. She also uses *misterio* in reference to sacrament and things sacramental, i.e., all grace that comes through material things and events”. St. Caterina av Siena, *The Dialogue*, kap. 7, note 15, 36. Slik det også bemerkes av Sinding-Larsen: “The Church, in the words of St. Augustine (354-430), ‘consists of the faithful dispersed throughout the world’. This community is also called the Mystical Body of Christ himself is the head, and the faithful the members.” Staale Sinding-Larsen, *Iconography and ritual: a study of analytical perspectives* (Oslo: Universitetsforlaget As; Irvington-on-Hudson, N.Y.: U.S., Columbia University Press [distributor], c.1984), 17.

<sup>100</sup> “For those who are receptive this blood bestowed and accomplished all that the need to be saved and made perfect. But since its gift of life and grace is in proportion to the soul’s readiness and desire, it deals death to the wicked. So it gives death rather than life to those who receive it unworthily, in the darkness of deadly sin”. St. Caterina av Siena, “Dialogue” i *The Dialogue*, kap. 14, 51.

<sup>101</sup> St. Caterina av Siena, “Dialogue” i *The Dialogue*, kap. 13-25, 48-63.

<sup>102</sup> *Biblioteca Sanctorum*, s.v. “Caterina Benincasa da Siena, santa”, 3: 996. Hagiografien ble oversatt til folkespråket av Pagliarsi og utgitt for første gang i 1477. I 1700 ga også Girolamo Gigli ut en samling av livet og verkene til St. Caterina.

hadde hatt et nært forhold til henne; både hennes ledsagere og andre som vitnet til hennes ulike opplevelser.

Hagiografien til Raimond av Capua ble senere brukt som utgangspunkt for andre utgitte hagiografier om St. Caterina av Siena.<sup>103</sup> Blant disse er versjonen til Caffarini, som utga *Leggenda Minore di Santa Caterina da Siena* (ca. 1412<sup>104</sup>). I tillegg supplerte Caffarini utgaven til Raimond av Capua med boken *Libellus de Supplemento* (1765<sup>105</sup>), som er et enda mer kompakt verk om St. Caterina av Siena. Mellom 1411 og 1413 hadde Caffarini også ansvaret for å samle inn informasjon i Venezia om livet til St. Caterina og hennes virke fra personer som hadde stått henne nær og fulgt henne. Denne informasjonen skulle brukes som materiale til den berømte *Processo Castellano* (ukjent utgivelse), hvilket ble brukt som argument for hennes helligkåring. Ved siden av disse kildene var det også et annet verk, *Miracoli della Beata Catarina di Jacopo da Siena*, som ble utgitt av en ukjent forfatter rundt 1374, i samtiden til St. Caterina.<sup>106</sup>

Helhetlig er den skriftlige produksjonen om livet til St. Caterina og hennes betydning viktig i sammenheng med den kommende fortolkningen av relieffremstillingen til Caffà i St. Caterina da Siena a Magnanapoli for å kunne tilbakeføre enkelte motivtolkninger til hennes faktiske liv og hennes egne opplevelser.<sup>107</sup>

### 3.3.2 St. Caterina av Siena i kunsten

Før den kommende fortolkningen av relieffet, vil det følgende klargjøre for hvordan St. Caterina av Siena er representert i kunsten. Helt elementært, blir St. Caterina fremstilt med

<sup>103</sup> For mer informasjon om de ulike hagiografiene se *Bibliotheca Sanctorum*, s.v. “Caterina Benincasa da Siena, santa”, 3: 996-997.

<sup>104</sup> Thomas Antonii de Senis “Caffarini”, *Leggenda minore di S. Caterina da Siena*, red. av Ezio Franceschini. Scienze filologiche, bd. 38. (Milano: Pubblicazioni dell’università cattolica del S. Cuore, 1942), 19. Det var to utgaver av svært forskjellig verdi som ble publisert: den første ble publisert av Boninus Mombritius, Milano 1480. Den andre er et manuskript av R. Fawtier, publisert for Bibliotheca Nazionale i Firenze. (Ibid., 11-12).

<sup>105</sup> Caffarini, *Libellus de supplemento: legende proluxe virgins beate catherine de Senis*, (Roma: Edizioni Catheriniane, 1974), v. Den første skriften ble laget rundt 1410, men ble ikke utgitt i sin helhet eller publisert for allmennheten før 1765. Verken den originale boken på latin eller den italienske oversettelsen ble i sin helhet før i 1974 av Iuliana Cavallini og Imelda Foralasso.

<sup>106</sup> Informasjonen om bøkene er hentet fra de angitte bøkene på Biblioteca del Centro nazionale di studi Catheriniani i Roma, samt *Bibliotheca Sanctorum*, s.v. “Caterina Benincasa da Siena, santa”, 3: 996-997.

<sup>107</sup> For mer sekundærlesning om St. Caterina av Siena anbefales: Francis Thomas Luongo, *The saintly politics of Catherine of Siena* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2006). Her blir St. Caterina undersøkt noe annerledes fra hvordan hun representeres av sine hagiografer, hagiografinspirente biografer og annen vitenskapelig forskning om religiøse kvinner i middelalderen. Ifølge Luongo har Raimond av Capua og Caffarini skapt et bilde av St. Caterina der hennes kall passer inn i et idealisert portrett av kvinnelig hellighet. Luongo baserer sin tolkning om St. Caterina på hennes brev og andre arkivkilder som muliggjør for han å gi konkrete detaljer om både hennes familie, korrespondenter og andre mennesker hun var påvirket av.

dominikanerdrakt som består av en hvit ordensdrakt med svart kappe.<sup>108</sup> I tillegg blir hun assosiert med flere attributter, blant annet tornekrans, krusifiks, et hjerte<sup>109</sup>, liljer (symboliserer hennes renhet som refererer til løftet hun ga Gud om sin jomfrudom), en due (symboliserer hennes åndelige inspirasjon), og hun kan også i enkelte tilfeller fremstilles med stigmata i hendene<sup>110</sup>, samt med en bok.<sup>111</sup>

Enkelte billedfremstillinger av St. Caterina har gjennom årenes løp ført til store diskusjoner, hvilket nettopp var tilfellet når det gjaldt billedfremstillinger av St. Caterina med stigmata. I dette tilfellet var det en anspekt diskusjon mellom dominikanerne og fransiskanerne på slutten av 1400-tallet, begynnelsen av 1500-tallet. Kortfattet, omhandlet diskusjonen selve troverdigheten rundt stigmataen til St. Caterina, det vil si; om den i det hele tatt hadde funnet sted. I tillegg ble det rettet en kritisk holdning til hvorvidt den kunne sidestilles med stigmataen St. Frans av Assisi tidligere hadde opplevd. På grunn av parallellen til St. Frans av Assisi omhandlet diskusjonen derfor hvordan billedutsmykninger som tematiserte stigmata skulle behandles i forhold til St. Caterina av Siena.<sup>112</sup>

Diskusjonen resulterte i å føre enkelte retningslinjer for hvordan temaet i forhold til St. Caterina av Siena skulle behandles, noe som gjennom årenes løp ble endret flere ganger av de ulike paven. For eksempel ble det mellom 1472 og 1478 forbudt, etter regler fra den fransiskanske paven Sixtus IV (pave mellom 1471-1484), å holde prekenes eller sammenligne stigmataen til St. Caterina i lik forstand som det Frans av Assisi tidligere hadde opplevd. Derfor var det heller ikke lov å fremstille St. Caterina med synlige sår, slik St. Frans av Assisi ble, og slik hun tidligere hadde blitt representert i for eksempel *Stimate di Santa Caterina da Siena* (1461, The Metropolitan Museum of Art, New York) (Ill. 26) av

<sup>108</sup> Raimond av Capua, *The Life of St. Catherine of Siena*, 64-65. Det hvite symboliserer uskyld/ renhet, mens det svarte symboliserer ydmykhet.

<sup>109</sup> Raimond av Capua, *The Life of St. Catherine of Siena*, 165-166. Hjertet hun holder refererer til legenden om da hun byttet hjerte med Kristus: "Dearest daughter, as I took your heart away from you the other day, now, you see, I am giving you mine, so that you can go on living with it for ever." (Ibid., 165). En billedfremstilling av dette er for eksempel *l'Estasi di St. Caterina* (siste halvdel av 1600-tallet, Galleria Borghese, Roma) av Annibale Carracci (1560-1609).

<sup>110</sup> Raimond av Capua, *The Life of St. Catherine of Siena*, 176. Dette refererer til hendelsen i 1370 i Santa Cristina hvor St. Caterina opplevde stigmata for første gang, slik hun fremstilles i for eksempel *Santa Caterina da Siena riceve le stimate fra i santi Benedetto e Gerolamo* av Beccafumi viser til.

<sup>111</sup> *Bibliotheca Sanctorum*, s.v. "Caterina Benincasa da Siena, santa", 3: 1035-1039; Lanzi, *Saints and their symbols*, s.v. "Catherine of Siena, Virgin and Doctor of the Church", 175-176. Slik fremstilles hun for eksempel i *Santa Caterina da Siena* (ca. 1462, Harvard Art Museum/Fogg Museum, Massachusetts) av Giovanni di Paolo.

<sup>112</sup> Barbra Pike Gordley, "A Dominican Saint for the Benedictines: Beccafumi's Stigmatization of St. Catherine" i *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (München/ Berlin: Deutscher Kunstverlag GmbH, 1992), 55: 396.

Giovanni di Paolo.<sup>113</sup> Konsekvensene for motiver som ikke fulgte denne retningslinjen, var at de enten ble tatt bort eller retusjert. Etter flere år med ulike endringer i retningslinjene, kom striden til et endelig sluttunkt i 1630 da pave Urban VIII (pave mellom 1623-1644) opphevet forbudet om å fremstille St. Caterina med stigmata, men samtidig var det fremdeles ikke lov å fremstille henne med bløende stigmata.<sup>114</sup>

I sammenheng med relieffet til Melchiorre Caffà i Santa Caterina da Siena a Magnanapoli vil momentene det er redegjort for i det foregående kapittel være viktig for forståelsen i analysens fremgang. Fra kapittelet vil særlig kjennskap om kunstnerskapet til Melchiorre Caffà i Roma og sidestillingen til Bernini være viktig. I tillegg til en forståelse rundt bakgrunnen for 1600-tallets åndelige sjelsliv. Presentasjonen av St. Caterina av Siena og hvordan hun er representert i både litteraturen og billedkunsten vil i det neste kapittelet også være viktig for å kunne tilbakeføre enkelte motivtolkninger til hennes faktiske liv og hennes egne opplevelser.

---

<sup>113</sup> Raimond av Capua, *The Life of St. Catherine of Siena*, 176. Å fremstille St. Caterina uten synlig stigmata er kanskje en mer korrekt fremstilling av opplevelsen St. Caterina hadde av stigmata med tanke på at hun ba til Gud om at sårene ikke måtte vises. Med dette stod kunstnerne overfor problematikken om å fremstille noe usynlig, og derfor ble synlig stigmatafremstillinger en tidlig løsning.

<sup>114</sup> For mer informasjon om flere av retningslinjene for stigmatafremstillingene se Gordley, "A Dominican Saint for the Benedictines: Beccafumi's *Stigmatization of St. Catherine*", 397-398. Hentet fra Alessandro Falassi, *La Santa dell'Oca* (Milano: A. Mondadori, 1980), 103-106; André Vauchez, "Les stigmates de Saint François et leurs détracteurs" i *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, bd. 80 (1968), 611-12; Luca Waddingo Hiberno, *Annales Minorum* (1735), red. Firenze (1933), bd. 14, 37-46.

## 4 Fortolkning

Som det ble lagt frem innledningsvis, fremkommer det av den generelle kunsthistoriske forskningslitteraturen at relieffet ved flere anledninger blir omtalt med to ulike titler. Den ene tittelen er *l'Estasi di Santa Caterina da Siena*, som brukes av blant andre Maria Giuliana Barberini, Bruce Boucher, Jennifer Montagu, Lione Pascoli, Leandro Ventura og Rudolf Wittkower. Den andre tittelen relieffet blir omtalt som, er *Gloria di Santa Caterina da Siena*, av Gerhard Bissell, Elena Bianca di Gioia, Tuccio Sante Guido og Kieth Sciberras.<sup>115</sup>

Ettersom det verken har blitt ført noen videre diskusjon fra forskerne, eller blitt referert til annen dokumentasjon som kan underbygge bruken av den ene tittelen fremfor den andre, anvendes titlene tilsynelatende uten ettertanke. Det eneste forskningsbidraget som kommenterer at relieffet kan oppfattes som både en ekstasefremstilling og en gloriafremstilling og at det oppstår en problematikk rundt navngivelsen av verket, er magistergraden til Gerhard Schuster, "Das Hochaltarrelief der Kirche S. Caterina da Siena a Magnanapoli von Melchiorre Cafà". I likhet med annen forskningslitteratur, blir det heller ikke i magisteravhandlingen ført noe videre diskusjon rundt denne problematikken.

I det følgende kapittelet vil relieffet bli undersøkt i forhold til de to titlene. Kapittelet deles inn i to hoveddeler, hvor den første delen analyserer relieffet i forbindelse med tittelen *l'Estasi di Santa Caterina da Siena*, mens den andre delen analyserer relieffet i lys av tittelen *Gloria di Santa Caterina da Siena*. Dette gjøres for å undersøke hvilken tittel som samstemmer med relieffets formuttrykk. Målet med analysen er i tillegg å få en bedre forståelse for hvilken tematikk som ligger til for relieffremstillingen; altså en bedre forståelse for relieffets meningsinnhold.

Den første delen av hver analyse vil plassere ekstase og gloria i sammenheng med 1600-tallets ideologi. I forhold til ekstase vil dette gjøres for å danne en bakgrunnsforståelse i relasjon til både en kunnskapstilnærming av ekstase og hvordan begrepsforståelsen av ekstase var, sett i lys av 1600-tallets ideologiske prinsipper. Det vil derimot være legitimt for analysen å plassere gloria i et historisk perspektiv. Dette er for å danne en bedre bakgrunnsforståelse av gloriamotivet, sett i lys av 1600-tallets ideologiske prinsipper.

Den historiske plasseringen i hver hoveddel etterfølges av analysens hovedfokus, der tematiseringen av relieffet som enten en "ekstase" eller en "gloria" vil bli utprøvd. I den

<sup>115</sup> For nærmere opplysninger om hvilke artikler dette gjelder, se litteraturlisten.

anledning, vil tematiseringene undersøkes biografisk til St. Caterina for å finne svar på hvorvidt den aktuelle fortolkningen faktisk er en relevant representasjon av *henne* som individ. I tillegg vil tematiseringene prøves ut i forhold til komposisjonens formale uttrykk ut fra en komparativ analyse basert på beskrivelsen av relieffets formale kjennetegn i kapittel 2, sammenlignet med andre ekstasefremstillinger eller gloriafremstillinger.

## 4.1 Ekstase

Utgangspunktet for det kommende delkapittelet vil være å undersøke følgende problemstillinger: hvilke forskjeller og likheter fremkommer av sammenligningen? Hvordan skiller eventuelt fremstillingen til Melchiorre Caffà seg fra de andre motivene med lignende tematikk? Hva er det som gjør fremstillingen til Caffà i det hele tatt troverdig som en ekstasefremstilling?

### 4.1.1 Ekstasens betydning på 1600-tallet

Som nevnt tidligere i kapittel 3.2, “1600-tallets teologiske idègrunnlag”, var det gjennom Jesuittordenens grunnleggelse i 1534 hvor det på 1600-tallet ble utviklet en tid der de spirituelle opplevelsene, deriblant ekstase, var et stadig oppblomstrende tema. Blant annet var det gjennom den spanske karmelittnonnen St. Teresa av Àvila ekstase som fenomen ble allmenn kjent, ikke bare i Spania, men også andre steder i Europa.<sup>116</sup>

For St. Teresa stod bønnen i et særegent fokus idet hun blant annet organiserte den inn i et hierarki på syv ulike nivåer.<sup>117</sup> Det er nettopp dette hierarkiet som kan betraktes som en del av den mystiske erfaringen til den troende, hvilket var et typisk trekk innen katolsk tangegang og praksis på 1600-tallet, og som videre kan tilbakeføres til den tidligere St. Ignatius av Loyola og hans *Åndelige øvelser*. Kjennskapen til bønnen og hierarkiet St. Teresa skapte er viktig for dagens forståelse av ekstase fordi det er gjennom de syv ulike nivåene av bønnen hvor møtet med Gud blir forsterket. Med en gradvis sterkere opplevelse av Gud, fører dermed nivåene også frem til en gradvis sterkere ekstatisk opplevelse.

---

<sup>116</sup> *Bibliotheca Sanctorum*, s.v. “Teresa di Gesù riformatrice dell’Ordine Carmelitano, santa”, 12: 404-405. St. Teresa var først og fremst kjent for å ha grunnlagt en ny retning innen karmelitt ordenen, “diskalkerte karmeliter”, på slutten av 1500-tallet. Robert T. Petersson, *The art of ecstasy: Teresa, Bernini, and Crashaw* (New York: Atheneum, 1970), 60. Hennes selvbiografi ble oversatt fra spansk til flere ulike språk, for eksempel engelsk, svensk, fransk, italiensk etc. Blant disse fantes det ti ulike oversettelser på italiensk i samtiden til Bernini.

<sup>117</sup> St. Teresa av Àvila, *Interior Castle: Teresa of Àvila*, overs. og red. av E. Allison Peers (New York: Paulist Press, Inc., 1980); St. Teresa av Àvila, *The life of Teresa of Jesus*.

Kunnskapstilegnelsen om nivåene innen bønner og ekstase ble kjent gjennom boken *Las Moradas (Interior Castle; 1577)* av St. Teresa. Boken er en fortolkning av en visjon St. Teresa hadde av Gud, hvilket Fra Diego de Yepes, hennes skriftefar og senere hagiograf, beskriver innledningsvis ut fra det hun skal ha fortalt han om hvorfor hun skrev boken:

“...He [Gud] showed her [St. Teresa av Àvila] a most beautiful crystal globe, made in the shape of a castle, and containing seven mansions, in the seventh and innermost of which was the King of Glory, in the greatest splendour, illumining and beautifying them al. The nearer one got to the centre, the stronger was the light; outside the palace limits everything was foul, dark and infested with toads, vipers and other venomous creatures.”<sup>118</sup>

Selve innholdet av boken skildrer trosreisen gjennom syv stadier, som til slutt ender i en forening med Gud. Hennes selvbiografi (*Vida*, skrevet mellom 1562-1565) er også svært betydningsfull i sammenheng med denne boken og ekstase. Her går hun enda mer i dybden og forklarer detaljert om fire stadier innen bønner som kan føre til ekstase, og beskriver disse stadiene med inngående skildringer hentet fra hennes egne personlige erfaringer.<sup>119</sup>

St. Teresa er langt fra den første som opplevde ekstase som en type mystisk opplevelse. Rundt tohundreår tidligere, opplevde også St. Caterina av Siena flere tilfeller av ekstaser og visjoner. Som forklart i kapittel tre, ble ekstrasene til St. Caterina kjent gjennom hagiografiene om henne; blant annet av Raimond av Capua. Her blir publikum kjent med de ytre faktorene angående hennes ekstaser som var basert på observasjoner gjort av hennes ledsagere, for eksempel datteren til Ghetto da Siena; Caterina, som var en av de utadskillelige ledsagerne til St. Caterina av Siena.<sup>120</sup> De indre, personlig opplevelsene av ekstase som St. Caterina opplevde ble derimot kjent gjennom boken *The Dialogue*.

I relasjon til 1600-tallet er det vanskelig å vite med sikkerhet hvilken litteratur fra helgenene som var favorisert lesning. På bakgrunn av at deres verker på 1600-tallet var oversatt til flere språk, deriblant italiensk, er det trolig at de begge har vært betydningsfulle i Italia på denne tiden.<sup>121</sup> Innen dagens forskningslitteratur derimot er ekstrasene til St. Teresa og skildringer

<sup>118</sup> St. Teresa av Àvila, *Interior Castle*, x.

<sup>119</sup> St. Teresa av Àvila, *The life of Teresa of Jesus*, kap. 10-22, 65-169. De tre første stadiene beskrives som en opplevelse der vedkomne gradvis mister kontakt med det verdslige. Det fjerde og siste stadiet fører til at vedkomne mister både sin fysiske og psykiske kontroll på grunn av den sterke opplevelsen av Guds nærvær.

<sup>120</sup> Raimond av Capua, *The Life of Catherine of Siena*, 196.

<sup>121</sup> *Bibliotheca Sanctorum*, s.v. “Caterina Benincasa da Siena, santa”, 3: 996. Som nevnt tidligere i fotnote 102 side 35, ble hagiografien om St. Caterina av Siena oversatt til folkespråket av Pagliarsi og utgitt for første gang i 1477. Robert T. Petersson, *The art of ecstasy*, 60. Når det gjelder St. Teresa av Àvila var hennes selvbiografi på 1600-tallet oversatt fra spansk til flere ulike språk, deriblant flere italienske versjoner.

av hennes ekstaser blitt svært omskrevet, spesielt i kunsthistorisk sammenheng.<sup>122</sup> Den skriftlige produksjonen om ekstrasene til St. Caterina av Siena er derimot noe mindre kjent, og noe mindre omdiskutert i den kunsthistoriske forskningslitteraturen. Likevel er det store likhetstrekk når det gjelder innholdet til helgenenes skriftlige publikasjoner, noe som derfor gir en anelse om at St. Caterina av Siena kan ha inspirert den senere St. Teresa av Àvila i hennes spirituelle arbeid.

Denne antagelsen ledes ut av to årsaksforklaringer; for det første kan St. Teresa ha tilegnet seg kjennskap til St. Caterina gjennom de tidligere nevnte bøkene om St. Caterina. Dette kan være tilfellet med tanke på at hagiografien skrevet av Raimond av Capua ble oversatt til spansk av Antonio de la Peña og publisert i Alcalá i Spania i 1511 som en del av programmet til Francisco Jiménez de Cisneros (1436-1517) religiøse reform.<sup>123</sup> I tillegg kan St. Teresa også ha gjort seg kjent med St. Caterina ved å lese generelle bøker som omhandlet ulike helgeners liv hvor hun kan ha vært nevnt. Hennes interesse for bøker begrunnes ut fra det St. Teresa selv erkjenner i sin selvbiografi: "I thought there was nothing wrong in my wasting many hours, by day and by night, in this useless occupation [å lese bøker], even though I had to hide it from my father. So excessively was I absorbed in it that I believe, unless I had a new book, I was never happy."<sup>124</sup>

En annen årsaksforklaring er at det også finnes direkte referanser i brevene til St. Teresa av Àvila som viser til at hun kjente til St. Caterina av Siena. For eksempel i brevet til MM. Isabel de San Jerónimo og María de San José (datert 3. Mai, 1579): "Remember how St. Catherine of Siena behaved to the woman who accused her of wrong-doing. Let us fear, my sisters, let us fear; for if God withdraws His hand from us, what wicked things are there that we shall not do?"<sup>125</sup> Videre bekrefter brevet at St. Teresa ikke bare kjente til St. Caterina gjennom sekundærlitteratur, som de generelle bøkene som omhandlet helgeners liv, men også gjennom primærkilder idet brevet henviser direkte til hagiografien av Raimond av Capua. Gillian T. W. Ahlgren påpeker også det samme om hvordan St. Teresa kan ha hatt

<sup>122</sup> Forskningen som er gjort innen kunsthistorisk kontekst er basert på forskere som Howard Hibbard, Irving Lavin, Robert T. Petersson, Simon Schama og Rudolf Wittkower.

<sup>123</sup> Gillian T. W. Ahlgren, "Ecstasy, Prophecy, and Reform: Catherine of Siena as Model for Holy Women of Sixteenth-Century Spain" i *The Mystical Gesture: Essays on Medieval and Early Modern Spiritual Culture*, red. av Robert Boenig (Aldershot, Hampshire, England: Ashgate, ca. 2000), 53. Opprinnelig var den oversatt på kastiljansk, en spansk dialekt fra Castilla som danner grunnlaget for det spanske riks- og skriftspråket.

<sup>124</sup> St. Teresa av Avila, *The life of Teresa of Jesus*, kap. 2, 6.

<sup>125</sup> Ahlgren, "Ecstasy, prophecy, and Reform", 60; St. Teresa av Avila, *The letters of Saint Teresa of Jesus*, overs. av E. Allison Peers (London : Sheed and Ward, 1980), brev 274, til MM. Isabel de San Jerónimo og María de San José (datert 3. Mai, 1579), 2: 647-648.



kjennskap til St. Caterina i sin tekst “Ecstasy, Prophecy, and Reform: Catherine of Siena as a Model for Holy Women of Sixteenth-Century Spain” i antologien *The Mystical Gesture: Essays on Medieval and Early Modern Spiritual Culture*.<sup>126</sup>

For å vende tilbake til 1600-tallets oppfatning av ekstase, ble dette nøysomt redegjort for i kapittel 1.3.1, under definisjonen av ekstase. I hovedsak er det ekstase som en spirituell og religiøs opplevelse som er fokuset på 1600-tallet, slik det nettopp fremstilles av tekstene til blant andre St. Caterina av Siena og St. Teresa av Àvila.

#### 4.1.2 St. Caterina av Siena og ekstase

Gjennom en biografisk undersøkelse av St. Caterina av Siena fremkommer det at ekstase var noe hun ofte forholdt seg til. Fra et ytre synspunkt beskrives hun som fullstendig bevisstløs da ekstasene inntraff, mens hennes sjel derimot fremdeles var i stand til å kommunisere gjennom ord. Det var denne sjelevnen som gjorde det mulig for henne å diktere enkelte brev og boken *The Dialogue*, mens hun fremdeles befant seg i ekstase.

I hagiografien til Raimond av Capua er det flere detaljerte beskrivelser av ekstasene til St. Caterina av Siena. Ett av tilfellene beskrives på følgende måte: “Her eyes remained tightly shut, her ears could not hear the loudest noise, and none of her bodily senses performed its accustomed functions. You will not find this astonishing if you follow carefully all that follows.”<sup>127</sup> En senere beskrivelse forteller om hennes evne til å diktere under sine ekstaser:

During all the time she was in ecstasy her eyes could not see, her ears could not hear, her nose could not smell, her tongue could not taste, nor could she feel anything with her hands. And yet in this state she could dictate this book; which shows that it was not composed by any natural powers but by the power of the Holy Spirit working within her.<sup>128</sup>

Selv om ekstasene var en stor del av livet til St. Caterina av Siena, var hun likevel ikke fullstendig grepet av disse episodene, men var også svært bevisst på dagliglivet. Dette skyldes at ekstase ikke var den *vanlige* tilstanden hun befant seg i, men var heller en del av hennes religiøse liv idet de inntraff da hun gikk i bønn. I hagiografien til Raimond av Capua blir dette beskrevet på følgende måte: “But her soul grew so contemplative that her vocal

---

<sup>126</sup> Ahlgren, “Ecstasy, prophecy, and Reform”, 53-65. Ifølge Ahlgren refererer brevet til der det står skrevet om da St. Caterina ble anklaget for mangel på barmhjertighet overfor et kreftrammet medlem, Andrea, fra hennes gruppe “sisters of penance” i Siena.

<sup>127</sup> Raimond av Capua, *The Life of St. Catherine of Siena*, 164.

<sup>128</sup> Raimond av Capua, *The Life of St. Catherine of Siena*, 303.

prayers gradually ceased and so frequent were her raptures that she could hardly reach the end of an “Our Father” without going into ecstasy.”<sup>129</sup>

På grunnlag av den biografiske referansen mellom St. Caterina og hennes forhold til ekstase, danner dette en høyst troverdig mulighet for at tematiseringen av relieffet til Melchiorre Caffà av St. Caterina kan betraktes som en fremstilling av ekstase.

#### 4.1.3 Ekstasens billedtradisjon

Som belyst i det foregående, skjedde kunnskapstilnærmingen av ekstase primært gjennom litteratur hentet fra helgenene hvor de ekstatiske opplevelsene hovedsakelig fremstilles som en mental religiøs hendelse. Med dette stod dermed kunstnerne overfor utfordringen om å klare å skape en billedlig fremstilling av denne mentale hendelsen. Tematiseringen av ekstase var et svært favorisert tema i billedkunsten under den italienske barokken.<sup>130</sup>

I et forlenget historisk perspektiv derimot tilhører ekstase som billedkunst en lang motivtradisjon både innenfor skulptur og maleri, med for eksempel veggfresken *Storie di San Francesco: 12. l'Estasi di San Francesco* (1297-1300, overkirken, San Francesco d'Assisi, Assisi) (Ill. 27) av Giotto di Bondone (ca. 1267-1337), maleriet *l'Estasi di Santa Cecilia* (1514-1516, Pinacoteca Nazionale, Bologna) (Ill. 28) av Raphael (Raffaello Sanzio; 1483-1520), skulpturen *San Francesco d'Assisi* i Santa Bibiana (Ill. 29), relieffet *San Filippo Neri* ([?], fasade, San Filippo Neri, Roma) (Ill. 30), samt maleriet *l'Extase de Saint Paul* (1649-50, Musée du Louvre, Paris) (Ill. 31) av Nicolas Poussin (1594-1665). I barokken kulminerte billedmotivet med skulpturgruppen *l'Estasi di Santa Teresa d'Àvila* (Ill. 19) av Gian Lorenzo Bernini.<sup>131</sup> Dette høydepunktet gjelder først og fremst den kompositoriske oppbyggingen av utsmykningen, som helhetlig gjengir det teatraliske i barokken, der arkitektur, skulptur og maleri er forent som danner “bel composto”. I tillegg representerer

<sup>129</sup> Raimond av Capua, *The Life of St. Catherine of Siena*, 97.

<sup>130</sup> Howard Hibbard, *Bernini* (London: Penguin Books Ltd., 1990), 138.

<sup>131</sup> Andre verk er for eksempel maleriene *San Francisco en éxtasis* (ca. 1580, Palac Biskupa, Siedlce, Polen) av El Greco (Doménikos Theotokópoulos; 1541-1614), *l'Estasi di San Francesco* av Caravaggio, relieffet *l'Estasi di San Francesco* (ca. 1649, Raimondi kapellet, San Pietro in Montorio, Roma) (Ill. 32) av Francesco Baratta (ca. 1590-1666), maleriene *l'Estasi di Santa Cecilia* (1645, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli) av Bernardo Cavallino (1616-1656), *Estasi di Santa Rita* (ca. 1674, Sant'Agostino, Roma) av Giacinto Brandi (1621-1691), *l'Estasi di Santa Caterina da Siena* (1743, Museo di Villa Guinigi, Lucca, Italia) (Ill. 33) av Pompeo Batoni (1708-1787), eller *l'Estasi di San Francesco* (1729, Pinacoteca Civica, Vicenza) (Ill. 43) av Giovanni Battista Piazzetta (ca. 1682-1754).

marmorverket, i sterk barokk ånd, det sentimentale øyeblikket hvor den guddommelige makten inntreier i den verdslige kroppen på et følelsesmessig nivå illustrert.<sup>132</sup>

Det overnevnte billedmaterialet viser til variasjoner mellom ekstasefremstillingene. Enkelte fremstillinger, blant annet *San Francesco d'Assisi* i Santa Bibiana (Ill. 29), oppfattes som noe stilistisk preget der posituren til den fremstilte helgenen skaper assosiasjoner tilnærmet en Orants-stilling, hvor armene er løftet med hendene vendt mot himmelen. En annen variant er med motiver som *l'Estasi di San Francesco* (Ill. 32) av Francesco Baratta eller *l'Estasi di Santa Teresa d'Àvila* (Ill. 19) av Bernini, svarer til en mer følelsesladet utståling i deres indre, personlige møte med Gud, slik det også oppfattes ut fra beskrivelsen av relieffet til Melchiorre Caffà.

Det som hovedsakelig skiller motivene fra hverandre er følgelig det selvstendige kunstneriske uttrykket, men i tillegg skilles de også fra hverandre grunnet de ulike stadiene av ekstase det er mulig å oppnå. Som redegjort for tidligere i kapittel 3, finnes det flere nivåer av ekstase og derfor kan en annen forklaring på variasjonene mellom fremstillingene være at posituren til *San Francesco d'Assisi* i Santa Bibiana (Ill. 29) fremstiller ett av de tidligste nivåene av ekstase, sammenlignet med *l'Estasi di San Francesco* (Ill. 32) av Baratta, eller *l'Estasi di Santa Teresa d'Àvila* (Ill. 19) av Bernini, som da er eventuelt fremstilt i ett av de senere nivåene. Et annet eksempel på dette er også maleriet *l'Estasi di Santa Caterina da Siena* av Pompeo Batoni (Ill. 33), hvor St. Caterina er fremstilt i en tilstand hvor hun tilsynelatende ser ut til å ha besvimt og må holdes oppe av hennes kvinnelige ledsagere. Fremstillingen kan oppfattes som et nokså tidlig nivå av ekstase hvor den fysiske kroppen har mistet noe av kontrollen, men hvor hun likevel ikke har kommet til det siste nivået.<sup>133</sup>

#### 4.1.4 Tilnærming til inspirasjonskilder

For en bedre forståelse av hvordan relieffet til Caffà kan oppfattes som en ekstasefremstilling er det videre interessant å undersøke hvilken eventuell inspirasjon som påvirket kunstnerens billedtolkning av ekstase. I det følgende vil derfor relieffet bli undersøkt i forhold til en annen ekstasefremstilling for å kunne vurdere tilnærmingen Caffà eventuelt hadde til inspirasjonskilder tilhørende denne tematikken. På bakgrunn av tidligere

<sup>132</sup> Boucher, *Italian baroque sculpture*, 138.

<sup>133</sup> St. Teresa av Àvila, *Interior Castle*. Denne antagelsen baseres på hierarkiet av de syv ulike nivåer som St. Teresa av Àvila organiserer bønner i som fører til ekstase.

forskning som sidestiller Bernini og Caffà, vil skulpturgruppen *l'Estasi di Santa Teresa d'Àvila* av Bernini i denne sammenheng brukes som komparativt undersøkelsesmateriale i forhold til relieffremstillingen til Caffà.

Ifølge diverse forskere, som Howard Hibbard og Robert T. Petersson<sup>134</sup>, er det flere argumenter som underbygger teorien om at Bernini selv faktisk hadde lest selvbiografien til St. Teresa av Àvila, og at de skildringene hun gir ble brukt som inspirasjon til hans utforming av *l'Estasi di Santa Teresa d'Àvila*. Det første argumentet baseres på at Bernini kan knyttes til St. Teresa gjennom hennes ulike stadier for bønn. Som tidligere nevnt, kan de ulike stadiene av bønn til St. Teresa sammenlignes med St. Ignatius av Loyola og hans *Åndelige øvelser*. De *Åndelige øvelser* var noe Bernini selv praktiserte.<sup>135</sup> For det andre reflekterer den tidligere arbeidsmetoden til Bernini, før arbeidet med *l'Estasi di Santa Teresa d'Àvila*, en tendens mot å hente inspirasjon fra primære litterærkilder og gjøre disse tekstene om til billedfortellinger; såkalte *concetto*-fremstillinger.<sup>136</sup> For eksempel er dette er tilfellet i hans tidligere mesterverk; skulpturgruppen *Apollo e Dafne* (1622-1625, Galleria Borghese, Roma), hvor han hentet inspirasjon fra det poetiske verket *Metamorfoser* (*Metamorphoses*, ca. 8 e.Kr.) av Ovid (43 f.Kr.-17 e.Kr.).<sup>137</sup>

I en mer konsentrert behandling av selvbiografien til St. Teresa, er de fleste forskere<sup>138</sup> innen kunsthistorisk kontekst enige om at temaet for *l'Estasi di Santa Teresa d'Àvila* skal være basert på en bestemt ekstaseopplevelse og visjon St. Teresa hadde i 1559. Som mye omdiskutert og svært kjent fra tidligere forskningslitteratur relatert til skulpturgruppen, er det spesielt ett sitat fra selvbiografien til St. Teresa som gjentatte ganger blir relatert til utformingen av skulpturfremstillingen av Bernini:

It pleased the lord that I should sometimes see the following vision. I would see beside me, on my left hand, an angel in bodily form – a type of vision which I am not in the habit of seeing, except very rarely. Though I often see representations of angels, my visions of them are of the type which I first mentioned (intellectual visions). It pleased the lord that I should see this angel in the following way. He was not tall, but short, and very beautiful, his face was so aflame that he appeared to be one of the highest types of angel who seem to be all afire. They must be those who are called cherubim: they do not tell me their names but I am well aware that there is a great

<sup>134</sup> For eksempel Hibbard, *Bernini*; Petersson, *The art of ecstasy*.

<sup>135</sup> Hibbard, *Bernini*, 138; Michael Mullett, *The counter-reformation and the Catholic reformation in early modern Europe* (London: Methuen, 1984), 28. I tillegg var det en annen tekst som opptok Bernini: "applied himself regularly to another famous manual of devotional instruction, the *Imitation of Christ* by Thomas à Kempis". Hall, *A history of ideas and images in Italian art*, 328.

<sup>136</sup> Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, 19.

<sup>137</sup> Hibbard, *Bernini*, 48.

<sup>138</sup> For eksempel Howard Hibbard, Irving Lavin, Robert T. Petersson og Rudolf Wittkower. For mer informasjon om hvor dette er behandlet, se litteraturlisten under den navngitte forskeren.

difference between certain angels and others, and between these and others still, of a kind that I could not possibly explain. In his hands I saw a long golden spear and at the end of the iron tip I seemed to see a point of fire. With this he seemed to pierce my heart several times so that it penetrated my entrails. When he drew it out, I thought he was drawing them out with it and he left me completely afire with a great love for God. The pain was so sharp that it made me utter several moans; and so excessive was the sweetness caused me by this intense pain that one can never wish to lose it, nor will one's soul be content with anything less than God. It is not bodily pain, but spiritual, though the body has some share in it – indeed, a great share. So sweet are the colloquies of love which pass between the soul and God that if anyone thinks I am lying I beseech God, in His goodness, to give him the same experience.<sup>139</sup>

Selv om sitatet er sterkt knyttet til fremstillingen av Bernini, er det likevel enkelte avvik fra teksten. For eksempel har ikke spydet som engelen holder, flammer<sup>140</sup>, og engelen i komposisjonen til Bernini står på høyre side av St. Teresa, og ikke venstre<sup>141</sup>. En annen distansjon fra teksten er hvor det står: "...he appeared to be one of the highest types of angel who seem to be all afire. They must be those who are called cherubim..."<sup>142</sup> Kjeruben som er beskrevet i teksten, er i skulpturgruppen til Bernini fremstilt mer som en tradisjonell menneskelig engel, med to vinger og menneskelig form, fremfor et seksvinget vesen som karakteriserer en kjerub.<sup>143</sup>

Til tross fra enkelte avvik er det også klare paralleller mellom teksten og det billedlige uttrykket. Dette kan blant annet gjenkjennes i det intense samspillet mellom spydet engelen holder og reaksjonen St. Teresa uttrykker. Pilen retter seg mot brystet til St. Teresa samtidig som hun krummer seg noe sammen i magepartiet. Sammentrekningen i magen kan også henviser til den smerten hun beskriver om følelsen av den brennende pilen som treffer henne: "With this he seemed to pierce my heart several times so that it penetrated my entrails".<sup>144</sup>

En videreføring av samtlige forskeres konklusjon om at skulpturen er en billedlig fremstilling av det overnevnte sitatet, viser derimot til at deres forskning til en viss grad er å finne noe ubehandlet. Dette fremkommer gjennom en nærlesing av hele selvbiografien til St.

<sup>139</sup> St. Teresa av Avila, *The life of Teresa of Jesus*, kap. 29, 244-245. Dette er det mest brukte sitatet i fortolkningen av skulpturen. Noen forskere som har benyttet sitatet i sin forskning er Howard Hibbard, Irving Lavin, Robert T. Petersson, Simon Schama og Rudolf Wittkower.

<sup>140</sup> Dette kan henviser til den brennende pilen og hennes indre brennende kjærlighet til Gud: "...he left me completely afire with a great love for God" (St. Teresa av Avila, *The life of Teresa of Jesus*, kap. 29, 244). På en annen side kan kappen til St. Teresa assosieres med flammer.

<sup>141</sup> Slik det er beskrevet i teksten: "It pleased the lord that I should sometimes see the following vision. I would see beside me, on my left hand..." (St. Caterina av Siena, *The life of Teresa of Jesus*, kap. 29, 244).

<sup>142</sup> St. Teresa av Avila, *The life of Teresa of Jesus*, kap. 29, 244.

<sup>143</sup> I tillegg er det trolig at det heller skal være en seraf fremfor kjerub fordi den hebraiske oversettelsen av ordet "serafim" betyr "å brenne", noe som passer bedre i sammenheng med den brennende kjærligheten St. Teresa beskriver. Bruken av ordet Cherubim kan være en oversettelsesfeil fra den spanske versjonen til den engelske. Dette poengteres også i St. Teresa av Avila, *The life of Teresa of Jesus*, kap. 29, note 7, 244.

<sup>144</sup> St. Teresa av Avila, *The life of Teresa of Jesus*, kap. 29, 244.

Teresa hvor det er flere sitater som kan relateres til skulpturens utforming, enn hva det først har blitt antatt fra tidligere forskning.

Med utgangspunkt i at Bernini hadde lest hennes selvbiografi, kan tolkningen av ekstase som Bernini tilnærmer seg i førsteomgang ha vært basert på beskrivelsen til St. Teresa om hva hun opplever som “ekstase”: “I should like, with the help of God, to be able to describe the difference between union and rapture, or elevation, or what they call flight of the spirit, or transport – it is all one. I mean that these different names all refer to the same thing, which is also called ecstasy”.<sup>145</sup> Dette sitatet kan ha vært brukt som inspirasjon i utformingen av skulpturen, for eksempel som inspirasjon til det følelsemessige uttrykket hvor hun er portrettert, i likhet med sin egen beskrivelse, i en nærmest åndsfraværende tilstand.<sup>146</sup> I tillegg kan “...elevation, or what they call flight of the spirit, or transport...”<sup>147</sup>, referere til den omgivelsen Bernini har plassert skulpturgruppen i, der hele hendelsesforløpet foregår i en udefinerbar omgivelse på en sky som er plassert over betrakterens øyehøyde.

I forhold til relieffet av Caffà er det ingen klare referanser i fremstillingen som henspeiler på at Caffà har tatt i bruk de skriftlige publikasjonene utgitt om St. Caterina av Siena<sup>148</sup>, som inspirasjon til utformingen. Dette fremkommer først og fremst i det formale uttrykket der St. Caterina er plassert på en sky i en oppdiktet omgivelse hvor sansene hennes er tilsynelatende ved bevissthet, hvilket vises i for eksempel måten hun ser med et fascinerende uttrykk opp mot himmelen. I hagiografien av Raimond av Capua derimot fremstår hun som mer åndsfraværende enn dette idet hennes ekstaser blir beskrevet blant annet som følgende: “During all the time she was in ecstasy her eyes could not see, her ears could not hear, her nose could not smell, her tongue could not taste, nor could she feel anything with her hands.”<sup>149</sup>

Ved å sammenligne *l'Estasi di Santa Teresa d'Àvila* av Bernini med selvbiografien til St. Teresa, og relieffet av Melchiorre Caffà med de skriftlige publikasjonene om St. Caterina,

<sup>145</sup> St. Teresa av Avila, *The life of Teresa of Jesus*, kap. 20, 147. Dette kan sidestilles med “transverberation” hos St. Teresa, hvilket beskriver hennes mentale tilstand når hun opplever ekstase.

<sup>146</sup> “...what they call flight of the spirit, or transport...” (St. Teresa av Avila, *The life of Teresa of Jesus*, kap. 20, 147).

<sup>147</sup> St. Teresa av Avila, *The life of Teresa of Jesus*, kap. 20, 147. Disse sitatene er hentet fra et tidligere kapittel (kap. 20) fra selvbiografien til St. Teresa, enn der hvor hun beskriver sitt møte med engelen (kap. 29). Likevel er kapitlene tilknyttet hverandre fordi begge tar for seg det fjerde og siste stadiet av bønningen, der vedkomne oppnår det høyeste stadiet og den mest ekstreme form for ekstase.

<sup>148</sup> For eksempel St. Caterina av Siena, *The Dialogue*; Raimond av Capua, *The Life of Catherine of Siena*.

<sup>149</sup> Raimond av Capua, *The Life of Catherine of Siena*, 303.

tydeliggjøres forskjellene mellom kunstnernes arbeidsmetoder og tilnærmingen til inspirasjonskilder som påvirker deres billedtolkning av ekstase. Selv om det er enkelte likhetstrekk mellom det formale uttrykket og de skriftlige publikasjonene når det gjelder relieffet av Caffà og litteraturen om St. Caterina, er det ingen dokumentering som tilsier at Caffà tok i bruk litteraturen som direkte inspirasjon i utformingen av relieffet, eller ikke. I denne sammenheng er det derfor heller trolig at Caffà eventuelt tok i bruk skildringene til helgenene som opplevde ekstase for å få en bedre kunnskapsforståelse om tilstanden. Med dette som utgangspunkt, kan den generelle litteraturen ha påvirket Caffà indirekte i hans arbeid med relieffet av St. Caterina av Siena, i tillegg til å bli inspirert fra tidligere og samtidige kunstnere som også behandlet ekstasetematikken i sine billedutsmykninger.

#### 4.1.5 Motivisk tilnærming

Populariteten rundt ekstasetematikken i billedkunsten på 1600-tallet kunne kanskje i seg selv vært den inspirasjonen Caffà tok i bruk for utformingen av sin egen fremstilling. Den eventuelle inspirasjonen fra tidligere og samtidige kunstnere er svært viktig å ta i betraktning i drøftelsen om hvorvidt relieffet kan tolkes som en ekstasefremstilling, eller ikke. Som kjent, knyttet Caffà seg til verkstedet til Ercole Ferrata i Roma rundt 1660, og det kunstneriske uttrykket han utviklet her kan også til en viss grad gjenkjennes hos andre kunstnere innenfor samme krets.<sup>150</sup> Likevel behandler Caffà marmormaterialet med en noe mer unik karakter, en karakter som gjør at flere forskere<sup>151</sup> har valgt å sidestille dette med formkvalitetene til den samtidige barokk kunstneren; Gian Lorenzo Bernini.

Denne sidestillingen blir gjort av flere forskere, blant andre Rudolf Wittkower i *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, Bruce Boucher i *Italian baroque sculpture* og Leandro Ventura i artikkelen “Un bozzetto barocco riscoperto: una nuova attribuzione per Melchiorre Caffà”, hvor det påpekes flere likhetstrekk mellom formkvalitetene i relieffet til Caffà (Ill. 1) og *l'Estasi di Santa Teresa d'Àvila* (Ill. 19) av Bernini. For eksempel måten draperiene i bekledningen til engelen nederst til høyre i relieffet og bekledningen til St. Caterina er utformet med avrundet, men samtidig, fortsettende former. Dette minner i stor grad om skulpturgruppen til Bernini, og viser også til hvor likt Melchiorre Caffà behandler marmor i

<sup>150</sup> Som eksemplifisert i kapittel 3.1, minner dette formuttrykket til *Santa Maria Maddalena* (Ill.12) av Algardi og *Martirio di Santa Emerenziana* (Ill. 13) av Ferrata.

<sup>151</sup> Forskere som blant andre Alessandra Anselmi, Gerhard Bissell, Elena Bianca di Gioia, Kieth Schiberras, Leandro Ventura og Rudolf Wittkower.

forhold til behandlingen Bernini utførte.<sup>152</sup> På bakgrunn av disse likhetene vil den tidligere skulpturgruppen *l'Estasi di Santa Teresa d'Àvila* av Bernini brukes som komparativt materiale også i denne sammenheng, for å undersøke likhetene i det formale uttrykket i forhold til relieffet av Caffà.

For billedfremstillingene til både Bernini og Caffà, viser utarbeidelsen av formkvalitetene seg som en viktig faktor. Ved første øyekast oppleves begge motivene som et figurativt uttrykk der det vektlegges at betrakteren skal få et sterkt førsteinntrykk ved møtet med kunstverket. Gjennom en nærmere undersøkelse av formgivelsen fremkommer det derimot også at fremstillingene på hver sin måte kan oppleves som maleriske motiver, sett i lys av forskningen til Heinrich Wölfflin.<sup>153</sup> Når det gjelder *l'Estasi di Santa Teresa d'Àvila* (Ill. 19) fremkommer dette særlig i modelleringen av marmormaterialet som er utformet med en forfinet eleganse. For eksempel har foldefallet til figurene et mer flytende, nærmest organisk, preg og oppleves derfor som en åpen, fremfor en lukket, form.

En lignende malerisk kvalitet kan også gjenkjennes i relieffet av Melchiorre Caffà (Ill. 1), spesielt i posituren til St. Caterina av Siena som på grunn av den udefinerte omgivelsen har en noe uklar avgrensning. Videre skyldes den maleriske kvaliteten i stor grad den velkomponerte bakgrunnen i flerfarget marmor som figurene springer ut fra. I forhold til andre kunstverk av Caffà, fremkommer det at relieffet ikke bare minner om formuttrykket til Bernini, det viser også til at relieffet ikke er det eneste billedmotivet hvor Caffà utarbeider dette formuttrykket. Fra tidligere kan de samme formkvalitetene som Caffà fører også gjenkjennes i foldefallet til skulpturgruppene *Martirio di Sant'Eustachio* (Ill. 15), *Carità di San Tommaso di Villanova* (Ill. 17), eller *Santa Rosa da Lima* (Ill. 18).<sup>154</sup>

Utover dette er det også elementer i reliefffremstillingen av Caffà som kan relateres til andre kunstverk av Bernini. For eksempel kan englehodene som er plassert rundt St. Caterina assosieres med englehodene som dekorerer den brutte gavlen i det arkitektoniske

<sup>152</sup> Sammenlignet med Bernini er draperiene i komposisjon *l'Estasi di Santa Teresa d'Àvila* med på å fremheve det følelsesmessige uttrykket figurene uttrykker, samt understreke kontrasten mellom engelen og St. Teresa.

<sup>153</sup> Wölfflin, *Principles of art history*, 61-62.

<sup>154</sup> *Santa Rosa da Lima* (Ill. 18) av Caffà, i likhet med relieffet av St. Caterina av Siena, kan også assosieres med *l'Estasi di Santa Teresa d'Àvila* (Ill. 19). Likhetstrekket her rettes spesielt mot en kompositorisk fellesnevner; der engelen som ser ned på St. Rosa med et svakt smil om munnen, hvilket minner Seraf-engelen i komposisjonen til Bernini. Videre minner komposisjonen med en kvinne som ligger avslappet, nærmest sovende, på en seng om *La Beata Ludovica Albertoni* (Ill. 20) av Bernini. Forskjellen mellom skulpturene rettes igjen mot at Caffà heller ikke her har fått frem et like kraftfullt følelsesuttrykk som engelen til Bernini, som er preget av en sterk sensualitet og yndighet.



rammeverket i komposisjonen til *l'Estasi di Santa Teresa d'Àvila* (Ill. 19). I tillegg kan englehodene videre assosieres med lignende hoder i Altieri kapellet i San Francesco a Ripa rundt den senere fremstillingen av Bernini; *La Beata Ludovica Albertoni* (Ill. 20).

Til tross for likhetene i formkvaliteten til kunstnerne, er det likevel viktige forskjeller som skiller fremstillingene fra hverandre. For det første, arbeidet Bernini konsekvent i tredimensjonal form<sup>155</sup>, mens Caffà på sin side har arbeidet i tydelig definert relieff. I tillegg er det også andre variasjoner i komposisjonene, blant annet er St. Teresa plassert liggende, mens St. Caterina er plassert stående. St. Caterina er også fremstilt noe overordnet i forhold til de andre figurene i relieffet med hennes stående positur, og at hun er utformet i større størrelse enn de andre figurene rundt. Størrelsesforskjellen i forhold til de andre figurene er videre med på å fremheve St. Caterina som relieffets hovedfigur. Dette skiller seg også fra komposisjonen til Bernini ved at det i hans komposisjon oppleves en mer likeverdig størrelsesfordeling av engleskikkelsen i forhold til St. Teresa av Àvila.

En annen forskjell som skiller fremstillingene ytterligere fra hverandre er betinget av det dramatiske uttrykket i hver av billedutsmykningene. Begge har plassert utsmykningene i en avgrenset omgivelse sammensatt av maleri, arkitektur og relieffer. Mens relieffet til Caffà er plassert i hovedalteret, har Bernini på sin side plassert skulpturen i et sidekapell; Cornaro kapellet i kirken Santa Maria della Vittoria. Kappellet er rikelig utsmykket i en “bel composto” der både maleri, arkitektur og skulptur samarbeider for å skape en helhetlig billedutsmykning. Komponentene har en nokså likeverdig fordeling, hvor deres samspill fremhever skulpturen og gjør den til kappellets midtpunkt. Dette gjennomføres ved for eksempel kontakten mellom skulpturgruppen og engelen i kuppelen som ser ut til å være på vei ned for å møte St. Teresa.

Komposisjonsmessig er forskjellen her at størrelsen på hovedalteret hvor relieffet til Caffà er plassert, påvirker det intime samsvaret mellom komponentene slik at det ikke oppleves like intimt som i Cornaro kapellet av Bernini. Størrelsen på alteret resulterer i at de ulike komponentene blir behandlet mer som individuelle objekter, og derfor svekkes det intime inntrykket. Eksempelvis blir samspillet mellom St. Caterina og fresken av Gud Fader i kuppelen, *l'Eterno in gloria* av Francesco Rosa (Ill. 8), ikke en like påfallende

---

<sup>155</sup> På grunn av den arkitektoniske innrammingen skulpturen er plassert i er det vanskelig å definere om *l'Estasi di Santa Teresa d'Àvila* (Ill. 19) av Bernini er en rundskulptur eller et svært høyrelieff, men uavhengig av dette kan den oppfattes som en skulpturgruppe.

selvfølgelighet som kommunikasjonen mellom engelen i kuppelen og St. Teresa i Cornaro kapellet. Heller oppfattes samspillet mellom St. Caterina og fresken av Gud Fader mer tilfeldig på grunn av den store avstanden mellom komponentene.

Rent praktisk kan det videre vurderes hvorvidt det i det hele tatt er en legitim sammenheng mellom elementene i hovedalteret. Selv om Caffà ifølge Gerhard Bissell skal ha stått for ideen om den arkitektoniske utformingen av alteret<sup>156</sup>, finnes det ikke dokumentering som tilsier at fresken i kuppelen, eller andre utsmykninger i alteret, og relieffet skulle relateres til hverandre, slik de ulike komponentene samsvarer i Cornaro kapellet av Bernini.

I sammenligningen mellom *l'Estasi di Santa Teresa d'Àvila* (Ill. 19) og relieffframstillingen av St. Caterina av Siena (Ill. 1) tydeliggjøres det gjennom forskjellene hvordan relieffet ikke er en kopi eller en variant av den tidligere ekstaseframstillingen til Bernini. Heller eksemplifiserer sammenligningen hvor nøyaktig Caffà fulgte stilen fra den sene perioden til Bernini. Med utgangspunkt i denne oppdagelsen, rettes det en kritisk holdning til teorien om relieffet fremstiller St. Caterina av Siena i en såkalte "ekstase". Dette er fordi det kanskje nettopp er på grunn av sidestillingen mellom skulpturgruppen til Bernini og det etterkommende relieffet til Caffà som har dannet grunnlaget for å navngi relieffet *l'Estasi di Santa Catarina da Siena*. Hvis så er tilfellet, oppstår det altså en slags forankringseffekt når relieffet tilknyttes tittelen. Det betyr at idet motivet av St. Caterina av Siena sidestilles med *l'Estasi di Santa Teresa d'Àvila*, blir ikke bare formuttrykket tolket som en inspirasjonskilde, men også selve den bakenforliggende tematikken i *l'Estasi di Santa Teresa d'Àvila* og tittelen blir overført til framstillingen av St. Caterina av Siena.<sup>157</sup>

Med dette kan relieffet heller oppfattes mer som en del av en tradisjon, fremfor å gi en personlig billedframstilling av St. Caterina av Siena og *hennes* ekstase. For å finne videre svar på dette, vil derfor det følgende gå bort fra en sammenligning med *l'Estasi di Santa Teresa d'Àvila* av Bernini og analysere relieffet i forhold til andre verk med utgangspunkt i tittelen *l'Estasi di Santa Caterina da Siena*.

<sup>156</sup> Bissell, "Melchiorre Caffà at S. Caterina a Magnanapoli", 83.

<sup>157</sup> Denne sidestillingen viser også til andre kritiske feiltolkninger, for eksempel blir det samme relieffet feilaktig omtalt som *l'Estasi di St. Teresa* i *Guida d'Italia: Roma* (Milano: Touring Club Italiano, 1993), 174.

#### 4.1.6 Relieffet i sammenheng med tittelen *l'Estasi di Santa Caterina da Siena*

Som nevnt, kan populariteten rundt tematiseringen av ekstase på 1600-tallet i seg selv ha inspirert Caffà i utformingen av hans egen fremstilling. I det følgende vil det derfor være interessant å foreta en nærmere undersøkelse av hvilke detaljer som karakteriseres av andre ekstasefremstillinger, i forhold til relieffet av St. Caterina av Siena. Hvilke forskjeller og likheter fremkommer av denne sammenligningen? Hvordan skiller eventuelt fremstillingen til Melchiorre Caffà seg fra de andre motivene? Hva er det som gjør fremstillingen til Caffà troverdig som en ekstasefremstilling?

Ved å se nærmere på de andre ekstasefremstillinger, er det flere fellestrekk mellom disse som gjør at relieffet til Caffà kan ha fremstilt St. Caterina i ekstase. Av de overnevnte billedmotivene som representerer ekstase og av beskrivelsene i litteraturen, er en fellesnevner at vedkommende er fremstilt i en åndsfraværende tilstand i større eller mindre grad. Det åndsfraværende uttrykket gjenkjennes først og fremst i posituren til figurene og deres følelsesmessig uttrykk. For eksempel i relieffet *l'Estasi di Santa Maria Maddalena* (1635, Sant Maissemin de la Santa Bauma, Provence) (Ill. 34) av Algardi. I likhet med Maria Magdalena, er også blikket til St. Caterina av Siena festet oppover på noe utenfor billedrammen (Ill. 1). Videre blir Maria Magdalena blir båret opp av engler i en himmelsk sfære, hvilket gjør at hun får en s-formet positur der overkroppen lenes bakover mot billedflaten, mens underkroppen skyves fremover. Den samme posituren kan også gjenkjennes i fremstillingen til Caffà, hvor St. Caterina også har en lignende s-formet positur. I forhold til Maria Magdalena, er det i relieffet av St. Caterina lagt større vekt på hvordan overkroppen lenes bakover og underkroppens fremskyving.<sup>158</sup> (Ill. 1)

Videre er også håndstillingen til St. Caterina en interessant observasjon i forhold til andre ekstatemotiver. St. Caterina er fremstilt med hendene samlet og trykker de forsiktig inn mot brystet (Ill. 11). Den samme elegante måten hendene er dandert på kan assosieres med den senere marmorskulpturen *La Beata Ludovica Albertoni* (Ill. 20) av Bernini, hvor hendene også er samlet og trykket forsiktig inn mot brystet, slik hendene til St. Caterina er. En lignende håndstilling kan også gjenkjennes i et annet motiv av Bernini, *l'Estasi di Santa Teresa d'Àvila* (Ill. 19), men her er kun hennes høyre hånd plassert på brystet på denne måten. Likevel er ikke håndstillingen i seg selv særegent for ekstasefremstillinger, idet det også finnes ekstatemotiver hvor hendene er slått ut til siden, slik som Maria Magdalena i

<sup>158</sup> Den samme kroppsholdingen kan også gjenkjennes i *San Francesco d'Assisi* i Santa Bibiana (Ill. 29).

komposisjonen til Algardi (Ill. 34).<sup>159</sup> Håndstillingen kan dermed være en del av den helhetlige posituren og være med på å intensivere mangelen på den kroppslige selvkontrollen som kan forekomme under ekstase. På denne måten er håndstillingen også medvirkende til å referere til en fremstilling av ekstase.

I tillegg til posituren og håndstillingen, er fokuset på hodet og blikket til St. Caterina også relevant til andre ekstasefremstillinger. I likhet med motiver som *San Francesco d'Assisi* i Santa Bibiana (Ill. 29), Roma. *l'Estasi di Santa Maria Maddalena* (Ill. 34) av Algardi, samt *l'Estasi di Santa Teresa d'Àvila* av Bernini (Ill. 19), lener St. Caterina og hovedfigurene i de andre komposisjonene hodet forsiktig bakover. I tillegg ser de fremstilte figurene enten opp mot himmelen eller på noe utenfor billedrammen, hvilket er med på å gi figuren et uttrykk for fascinasjon. Hodestillingen og det fascinerende følelsesuttrykket er også noe som tydelig kan gjenkjennes i komposisjonen til Melchiorre Caffà. Blikket til St. Caterina er derimot enda mer intensivert i forhold til de nevnte billedmotivene, og uttrykker dermed en klarere fascinasjon enn det for eksempel Maria Magdalena gjør i komposisjonen til Algardi (Ill. 34). Kommunikasjonen mellom St. Caterina og betrakteren blir av dette til en viss grad svekket og rent følelsesmessig blir betrakteren distansert fra St. Caterina og hennes opplevelse.

Videre viser andre ekstasefremstillinger til et annet følelsesuttrykk enn denne intense kroppssvekkelsen. For eksempel i maleriet *l'Estasi di San Francesco* (ca. 1615, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles) (Ill. 35) av Pier Francesco Mazzucchelli (1573-1626), blir St. Frans av Assisi fremstilt i en nærmest sovende tilstand.<sup>160</sup> En annen variasjon finnes også med relieffet *l'Estasi di San Francesco* (Ill. 32) av Baratta, hvor St. Frans av Assisi er fremstilt i en nærmest besvimt tilstand, i likhet med ekstasen St. Caterina av Siena er fremstilt av Il Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi; 1477-1549) i St. Caterina kapellet i Cateriniana San Domenico, Siena (1526) (Ill. 36).

Uavhengig av variasjonene mellom ekstasefremstillingene, er likevel en fellesnevner mellom fremstillingene at det følelsesmessige aspektet portretterer en eller annen form for åndsfraværende tilstand; enten denne tilstanden er tilsynelatende sovende eller våken.

<sup>159</sup> Andre ekstasemotiver som fremstiller vedkommende med utslåtte armer er, for eksempel *Storie di San Francesco: 12. l'Estasi di San Francesco* (Ill. 27) av Giotto, *l'Extase de Saint Paul* (Ill. 31) av Poussin, eller *l'Estasi di San Francesco* (1480, The Frick Collection, New York) av Giovanni Bellini (ca. 1430-1516).

<sup>160</sup> Dette kan også gjenkjennes i malerier som, *l'Estasi di Santa Caterina da Siena* (Ill. 33) av Pompeo Batoni eller *l'Estasi di San Francesco* av Caravaggio.

Dermed fremstår den åndsfraværende tilstanden som et karakteristisk trekk ved ekstasefremstillinger, og noe som tydelig kan gjenkjennes i relieffet til Caffà.

Et siste likhetstrekk er plasseringen av St. Caterina på en sky i en himmelsk sfære. Med et tilbakeblikk på tekstene hentet fra St. Caterina av Siena og St. Teresa av Àvila, fremkommer det at denne omgivelsen kan betraktes som relevant i fortolkningen av billedmotivet som ekstase. I forbindelse med St. Caterina av Siena skrives blant annet følgende om hennes ekstaser:

In these ecstasies, in which the holy virgin became rapt like another Mary Magdalene, her body was sometimes raised up off the ground along with her spirit, and it was quite evident that a great power was attracting her spirit. We shall give into this, with a wealth of detail, later.<sup>161</sup>

En lignende assosiasjon kan også gjenkjennes i selvbiografien til St. Teresa av Àvila, idet hun har skrevet følgende: "...before your thought can forewarn you of it or you can do anything to help yourself; you see and feel this cloud, or this powerful eagle, rising and bearing you up with it on its wings."<sup>162</sup>

Med utgangspunkt i disse sitatene fremkommer det at en form for svevende tilstand ofte var en assosiasjon som var sterkt forbundet med opplevelsen av ekstase. Det betyr at plasseringen av St. Caterina på en sky mot en bakgrunn som simulerer en himmel med skyer, kan være enda et trekk som peker på at Caffà har fremstilt St. Caterina i ekstase. En lignende omgivelse kan også gjenkjennes i skulpturen *l'Estasi di Santa Teresa d'Àvila* (Ill. 19) av Bernini, hvor St. Teresa er plassert på en sky i en udefinerbar omgivelse. Sammenlignet med relieffet til Caffà av St. Caterina av Siena, minner denne plasseringen i kanskje enda større grad om relieffet *l'Estasi di Santa Maria Maddalena* (Ill. 34) av Algardi.<sup>163</sup> I likhet med St. Caterina blir også Maria Magdalena løftet opp av engler. Riktignok er hun ikke plassert på en sky, slik St. Caterina er, men selve danderingen av engler rundt i komposisjonen, hennes plassering i billedplanet og positur er elementer som skaper sterke paralleller til den senere reliefffremstilling av Caffà.

---

<sup>161</sup> Raimond av Capua, *The Life of St. Catherine of Siena*, 113.

<sup>162</sup> St. Teresa av Àvila, *The life of Teresa of Jesus*, kap. 20, 148.

<sup>163</sup> Fra tidligere motiver kan plasseringen av den representerte figuren i en svevende omgivelse, eventuelt i himmelen, gjenkjennes i motiver som *Storie di San Francesco: 12. l'Estasi di San Francesco* (Ill. 27) av Giotto, *l'Extase de Saint Paul* (1649-50) (Ill. 31) av Poussin og *l'Estasi di San Francesco* (Ill. 43) av Piazzetta.

Selv om det er klare likheter mellom motivene og relieffframstillingen til Caffà, er ikke den svevende plasseringen, eller rettere sagt levitasjonen<sup>164</sup>, som St. Caterina foretar kun forbeholdt ekstaseframstillinger. Levitasjon forekommer også i andre billedmotiver, for eksempel relieffet *l'Incontro di papa Leone I e Attila* (1646-1653, Colonna kapellet, San Pietro, Vatikanet) (Ill. 37) av Algardi, der keiseren blir løftet opp av en ørn. Gloriaframstillinger er også et annet eksempel på et motiv som har leviterende, eller svevende, figurer i komposisjonene; for eksempel takfreskene *La Gloria di San Domenico* (1613-1615, San Domenico, Bologna) (Ill. 38) av Guido Reni (1575-1642), eller *La Gloria di San Carlo Borromeo* (1645-1647, San Carlo ai Catinari, Roma) (Ill. 39) av Giovanni Lanfranco (1582-1647).<sup>165</sup> En form for levitering kan også gjenkjennes i himmelfartsmotiver, som maleriet *l'Assomption de la Vierge* (1650, Musée du Louvre, Paris) (Ill. 40) av Nicholas Poussin, eller relieffet *l'Assomption de la Vierge* (1664-1665, Staatliche Museen, Berlin) (Ill. 41) av Pierre Puget (1620-1694).

I det følgende vil jeg gå noe bort fra den isolerte orienteringen rundt ekstasetematikken, og undersøke levitasjonen i framstillingen nærmere; både i forhold til relieffet, samt undersøke hvilken relevans levitasjon eventuelt kan ha i forhold til ekstaseframstillinger. I tillegg vil det også vurderes om St. Caterina er fremstilt i en faktisk *levitasjon*, eller om dette kun er for å symbolisere en slags opphøyelse i forhold til resten av menigheten.

#### 4.1.7 Levitasjon

Ifølge religiøse skriftlige kilder er det flere tilfeller av levitasjon innen både kristendommen og islam. Det er viktig i den sammenheng å være klar over at levitasjonen i seg selv var noe som mer eller mindre ble skapt i mystikken og derfor er det ikke skrevet om dette direkte innenfor de eksegetiske tekstsamlingene. Likevel kan det finnes tilbake til enkelte sitater hvor det er skrevet om levitasjonen i en mer indirekte forstand, for eksempel i apostlenes gjerninger hvor det står følgende: “Et cum haec dixisset, videntibus illis, elevatus est...”<sup>166</sup> I det Nye Testamentet kan levitasjonen tolkes som et av miraklene som tilskrives til Jesus

<sup>164</sup> Levitasjon er hovedsakelig at en person eller gjenstand tilsynelatende svever i luften. Dette skjer særlig ved okkulte seanser og lignende.

<sup>165</sup> Andre eksempler på dette er også *Gloria di Sant'Eusebio* (1757, Sant'Eusebio, Roma) (Ill. 50) av Anton Raphael Mengs (1728-1779), eller *Glorie van de Heilige Anna* (1518, Annakirche, Wien) av Daniel Gran (1694-1757).

<sup>166</sup> *Biblia sacra: juxta vulgatam clementinam*, Actus Apostolorum 1:9 [Apostlenes gjerninger 1:9]. Min oversettelse: “Og da han hadde sagt dette, mens de så på ble han [Jesus] levitert...”

der det skrives om steg opp til himmelen ved hjelp av å levitere.<sup>167</sup> Innenfor islam derimot kan dette assosieres med fortellingen om himmelfarten til Mohammed, først fra Mekka til Jerusalem, og deretter fra Jerusalem til det himmelske riket.<sup>168</sup>

Levitasjon er også et fenomen som gjentatte ganger har blitt knyttet til flere helgener. Den tidligste versjonen av helgenfortellingene som beretter om tilfellet av levitasjon går tilbake til de apokryfiske tekstene og teksten om *Petersaktene*, hvor det fortelles om gjerningene til apostelen Peter. En av historiene gjengir den legendariske fortellingen om da Simon Magus døde i det første århundret. Kortfattet handler denne episoden om da Simon Magus fremførte sine tryllekunster på Forum Romanum i Roma. For å bevise publikum om sin sterke tilknytning til Gud fløy han, tilsynelatende uten hjelpemidler, opp i luften. Når dette skjer så ber apostelen Peter til Gud om å stanse flyvingen til Simon Magus, hvilket resulterer i at hans bønn blir hørt. Simon Magus slutter å fly mens han fortsatt er i luften, faller ned og brekker begge bena. Videre fortsetter historien med at publikum, som tidligere hadde vært positivt innstilt og vennlige mot han, nå blir fiendtlige og steiner han til døde.<sup>169</sup>

I forbindelse med andre romerskkatolske helgener er deres levitasjoner hovedsakelig kjent i litteraturen gjennom kilder som er assosiert med de ulike helgene. Kjente helgener som skal ha levitert var blant annet Frans av Assisi (1181-1226), St. Ignatius av Loyola, St. Teresa av Àvila, San Giuseppe di Cupertino (1603-1663), og St. Alfonso dei Linguori (1696-1787).<sup>170</sup>

#### **4.1.7.1 Levitasjon og ekstase i skriftlige kilder**

Som nevnt, er det mulig å oppleve flere av de nevnte mystiske opplevelsene samtidig, hvilket er tilfellet når det gjelder levitasjon og ekstase. Kombinasjonen mellom disse to fenomenene blir kjent i litteraturen, blant annet gjennom litteratur om de forskjellige helgenene, som selvbiografien til St. Teresa hvor hun skriver:

...sometimes my whole body had been affected, to the point of being raised up from the ground...

<sup>167</sup> Bibelen: Det Nye Testamentet, "Apostlenes gjerninger", 1:1-11.

<sup>168</sup> Beretningen om profeten Muhammads himmelfart kan sies å være forankret i *Koranen*, sure 17, vers 1 og sure 53, vers 1-12; Alfred Guillaume, *The life of Muhammad: A translation of Ishaq's Sirat Rasul Allah* (Karachi: Oxford University Press, 1967), 181-187.

<sup>169</sup> J.K. Elliott, *The Apocryphal New Testament* (Oxford, 1993); "Acts of Peter".

<sup>170</sup> Andre leviterende helgener var for eksempel St. Lukas Thaumaturgus (Lukas den yngre; 946 e.Kr.), St. Thomas Aquinas (1225-1274), St. Frans av Paola (1416-1507), St. Frans Xavier (1506-1552), St. Philip Neri, St. Johannes Josef av korset (1542-1591), St. Frans Fasani (1681-1742), St. Paulus av Korset (1694-1775), St. Gemma Galgani (1878-1903).

When I tried to resist these raptures, it seemed that I was being lifted up by a force beneath my feet so powerful that I know nothing to which I can compare it, for it came with a much greater vehemence than any other spiritual experience and I felt as if I were being ground to powder.<sup>171</sup>

Som kjent fra litteraturen om St. Caterina av Siena, opplevde hun også enkelte tilfeller av levitasjon. I fortolkningen av relieffet er det interessant å foreta en biografisk undersøkelse av St. Caterina i forhold til hennes levitasjoner. Det første tilfellet hvor leseren blir kjent med levitasjon i tilknytning til St. Caterina, er i hagiografien av Raimond av Capua, hvor det skrives følgende:

In these ecstasies, in which the holy virgin became rapt like another Mary Magdalene, her body was sometimes raised up off the ground along with her spirit, and it was quite evident that a great power was attracting her spirit. We shall give into this, with a wealth of detail, later.<sup>172</sup>

Senere i boken blir det skildret en mer detaljert beskrivelse av et bestemt tilfelle på følgende måte:

Later, her body rose into the air and remained there without anything supporting it, as three witnesses I shall name claim to have seen. Finally she came down again on to the bed and then in a very hushed voice she began to utter words of life that were sweeter than honey, and so full of wisdom that they made all the people there cry. Then she began to pray for the whole world and for some people in particular, and above all her confessor [Fra Tomasso i dette tilfellet].<sup>173</sup>

For å underbygge troverdigheten til at levitasjonen faktisk skjedde i sammenheng med hennes ekstaser, refererer også Raimond av Capua til øyevitner som verifiserte at hendelsene faktisk hadde funnet sted:

Lastly, with regard to the rising in the air and remaining there, as mentioned at the beginning of this chapter, this was witnessed by a number of the Sisters of Penance of St. Dominic, including a certain Catherine, the daughter of Ghetto da Siena, who was for a long while the virgin's inseparable companion; and, if I am not mistaken, her sister-in-law Lisa, who is still alive, and the abovementioned Alessia were also there at the time.<sup>174</sup>

På bakgrunn av de overnevnte sitatene underbygges det med dette hvordan levitasjon absolutt var en del av St. Caterina. I likhet med St. Teresa av Àvila, opplevde ikke St. Caterina levitasjon som en isolert hendelse, men i sammenheng med sine ekstaser. Den skriftlige produksjonen forklarer videre hvorfor levitasjon og ekstase til tider opptrer samtidig i også i billedkunsten.

<sup>171</sup> St. Teresa av Àvila, *The life of Teresa of Jesus*, kap. 20, 149.

<sup>172</sup> Raimond av Capua, *The Life of St. Catherine of Siena*, 113.

<sup>173</sup> Raimond av Capua, *The Life of St. Catherine of Siena*, 173-174.

<sup>174</sup> Raimond av Capua, *The Life of St. Catherine of Siena*, 195-196.



#### 4.1.7.2 *Levitasjon og ekstase i billedkunsten*

Som beskrivelsen i kapittel 2 viser til, er levitasjonen også gjeldende i relieffremstillingen av St. Caterina av Siena, hvor hun befinner seg et sted i overgangen mellom den verdslige og den himmelske verden. Denne transcendensen symboliseres spesielt gjennom den polykrome marmorbakgrunnen i relieffet, hvor det blå partiet nederst i relieffet kan symbolisere en verdslig himmel, hvilket skaper kontrast med det sammensatte gule og gylne partiet i den øverste delen av relieffet, som kan symboliserer det guddommelige.

Noe av den samme transcendentale karakteren kan også gjenkjennes i tidligere ekstasemotiver, for eksempel *l'Estasi di Santa Maria Maddalena* (Ill. 34) av Algardi, *l'Estasi di Santa Teresa d'Àvila* (Ill. 19) av Bernini og *l'Extase de Saint Paul* (Ill. 31) av Poussin.<sup>175</sup> I disse motivene er vedkommende fremstilt i ekstase, samtidig som selve handlingen foregår i en overgang mellom det verdslige og himmelske. Fellesnevneren mellom fremstillingene er, som titlene også antyder, at de omhandler ekstase som en overordnet tematikk der den svevende figuren oppfattes som en slags underordnet tematikk. Det finnes også enkelte tilfeller, men disse er ytterst få, hvor kun selve levitasjonen er i hovedfokuset, for eksempel maleriet *Levitazione di San Giuseppe da Copertino* (1754, Santuario di San Giuseppe da Copertino, Osimo, Italia) (Ill. 42) av Ludovico Mazzanti (1686-1775).<sup>176</sup>

I teksten om *Petersaktene* hvor det berettes om leviteringen til Simon Magus, kan den omtalte leviteringen her oppfattes som en usynlig kraft som løfter Simon Magus opp. I motsetning til dette, er det derimot synlig hva som løfter vedkommende opp i de nevnte ekstasefremstillingene som fremstiller en levitering. For eksempel i *l'Extase de Saint Paul* (Ill. 31) av Poussin løftes St. Paul opp av engler, og i *l'Estasi di San Francesco* (Ill. 43) av Piazzetta, er St. Frans av Assisi plassert på en sky som blir løftet opp engler.

Selv om det ikke er knyttet en direkte kildelitteratur til motivene, kan selve synliggjøringen av hva som løfter vedkommende opp *assosieres* med det som står skrevet i hagiografien til Raimond av Capua:

<sup>175</sup> Andre senere malerier som også viser den sammensettingen er, for eksempel *l'Estasi di San Francesco* (Ill. 43) av Giovanni Battista Piazzetta, eller *l'Estasi di Santa Caterina da Siena* (Ill. 33) av Pompeo Batoni.

<sup>176</sup> Andre eksempler er *San Filippo Neri in levitazione* (1636, Chiesa Nuova (Santa Maria in Vallicella), Roma) av Pietro da Cortona (Pietro Berrettini; 1596-1669) eller maleriet *Levitazione di San Giuseppe da Copertino* ([?], San Francesco d'Assisi, Saronno, Italia), ukjent kunstner.

---

In these ecstasies, in which the holy virgin became rapt like another Mary Magdalene, her body was sometimes raised up off the ground along with her spirit, and it was quite evident that a great power was attracting her spirit. We shall give into this, with a wealth of detail, later.<sup>177</sup>

Videre vekker dette også assosiasjoner til det St. Teresa av Àvila skrev: "...before your thought can forewarn you of it or you can do anything to help yourself; you see and feel this cloud, or this powerful eagle, rising and bearing you up with it on its wings."<sup>178</sup> Et annet eksempel på dette kan være hvor St. Teresa forsøker å forklare forskjellen mellom det hun omtaler som "rapture" og "union", innleder hun med følgende: "I should like, with the help of God, to be able to describe the difference between union and rapture, or elevation, or what they call flight of the spirit, or transport – it is all one. I mean that these different names all refer to the same thing, which is also called ecstasy."<sup>179</sup>

Det er viktig å huske på at tekstene hentet fra St. Caterina av Siena og St. Teresa av Àvila ikke skal referere *direkte* til relieffremstillingen av St. Caterina. I denne sammenheng brukes tekstene heller på grunnlag av de inngående beskrivelsene som tilfører en bakgrunnsforståelse for helgenenes oppfattelse og tolkningene av de mystiske opplevelsene. I tillegg tilfører deres skildringer i denne sammenheng en viktig kunnskapsforståelse for hvordan levitasjon henger sammen med helgenenes opplevelser av ekstase.

Sidestillingen av levitasjon og ekstase i den skriftlige produksjonen understreker videre relevansen levitasjon har til ekstase. I sammenligning med den tidligere billedkonvensjonen, tydeliggjøres det hvordan relieffet av St. Caterina heller ikke representerer en isolert levitasjon. På grunn av posituren til St. Caterina, hennes følelsesuttrykk, samt handlingene til englene rundt, oppfattes levitasjonen i denne sammenheng som en underordnet tematikk til den eventuelle ekstasen som er fremstilt av St. Caterina av Siena. Dette underbygges også av den biografiske tilnærmingen til St. Caterina, hvor det gjøres kjent at levitasjonen i hennes tilfelle forekom i sammenheng med ekstase.<sup>180</sup> På bakgrunn av kombinasjonen mellom disse to fenomenene, blir teorien underbygget om relevansen relieffet har til tittelen *l'Estasi di Santa Caterina da Siena*.

---

<sup>177</sup> Raimond av Capua, *The Life of St. Catherine of Siena*, 113.

<sup>178</sup> St. Teresa av Àvila, *The life of Teresa of Jesus*, kap. 20, 148.

<sup>179</sup> St. Teresa av Àvila. *The life of Teresa of Jesus*, kap. 20, 147.

<sup>180</sup> "In these ecstasies, in which the holy virgin became rapt like another Mary Magdalene, her body was sometimes raised up off the ground along with her spirit, and it was quite evident that a great power was attracting her spirit. We shall give into this, with a wealth of detail, later." (Raimond av Capua, *The Life of St. Catherine of Siena*, 113).

#### 4.1.8 Oppsummering

På bakgrunn av foregående analyse av relieffet i forhold til den biografiske tilnærmingen til St. Caterina av Siena, samt den tidligere forbildehistorien og den komparative analysen, tydeliggjøres det hvordan komposisjonen til Caffà kan oppfattes som en troverdig fremstilling av ekstase. Ut ifra denne fortolkningen samstemmer dermed relieffet med enkelte forskeres tittel; *l'Estasi di Santa Caterina da Siena*.

Til tross for likhetstrekkene i forhold til andre ekstasemotiver, som støtter teorien om at relieffet omhandler St. Caterina i ekstase, er det to svært viktige motargumenter i analysen som betviler denne teorien. Det første motargumentet rettes i sammenheng med den komparative analysen av relieffet i forhold til skulpturen *l'Estasi di Santa Teresa d'Àvila* (Ill. 19) av Bernini. I hovedsak drøftes det hvordan tidligere forskeres sidestilling av fremstillingen til Bernini og Caffà kan ha ført til en såkalt forankringseffekt i forhold til anvendelsen av tittelen på verkene. Det vil si at det gjennom sidestillingen av de formale likhetene mellom motivene, også kan ha skjedd en overføring av ekstasetematikken fra utsmykningen til Bernini til Caffà, uten ettertanke.

Det andre motargumentet reises i sammenheng med levitasjonen det hevdes St. Caterina er fremstilt i. Analysen bemerker at levitasjonen i sammenheng med relieffet til Caffà også kan tolkes som et virkemiddel for å opphøye St. Caterina av Siena høyere enn resten av menigheten. Hvis så er tilfellet, svekkes dermed teorien om at opphøyelsen kan tolkes som en levitasjon og være en del av den mystiske opplevelsen når ekstasen inntreffer.

Med utgangspunkt i disse motargumentene vil det være interessant i det følgende å etterprøve den antatte ekstasetematikken. Dette gjøres for å undersøke nærmere hvorvidt tittelen *l'Estasi di Santa Caterina da Siena* stemmer til tross for motargumentene, eller om tittelen *Gloria di Santa Caterina da Siena* kan være mer passende. Med dette reises igjen problemstillingen rundt meningsinnholdet til relieffet; kan det ligge en annen tematikk til grunn for valg av utformingen av den såkalte "ekstasefremstillingen" til Caffà?

## 4.2 Gloria

På bakgrunn av den foregående analysen av relieffet i forhold til tittelen *l'Estasi di Santa Caterina da Siena*, vil det være interessant i det følgende å undersøke relieffet i forhold til tittelen *Gloria di Santa Caterina da Siena*. Ved å gi relieffet en annen tittel, dannes også

andre assosiasjoner til verket. På grunn av dette vil resultatene fra analysen om relieffet som en fremstilling av ekstase etterprøves. Denne etterprøvingen vil bli gjort for å få danne en større klarhet i om det er en av titlene som stemmer best overens med relieffets formale uttrykk, eller om relieffet kan oppfattes som en sammenslutning av disse temaene og dermed eventuelt kunne forklare de tidligere forskernes bruk av de to brukte titlene.

#### 4.2.1 Glorifisering; billedtradisjon i et historisk perspektiv

Som den tidligere begrepsorienteringen i kapittel 1 har bemerket, ble opprinnelsen til ordet *gloria* brukt for å svare til kirkens forestillinger om å fremheve, eller retttere sagt; ære Gud eller en helgen. For å uttrykke dette i billedkunsten ble det brukt såkalte “skinnende” eller “strålende” forestillinger<sup>181</sup>, slik det beskrives i både *Det Gamle Testamentet* og *Det Nye Testamentet*.<sup>182</sup> Innen billedkunsten blir disse lysfremstillingene som regel illustrert av for eksempel lynnedslag, flammer, eller lysstråler.<sup>183</sup>

I et historisk perspektiv går tradisjonen om gloriafremstillinger i kristen kunst tilbake til beslektede verk som omhandler himmelfart. Hovedsakelig refererer himmelfartsfremstillingene til Jesu himmelfart<sup>184</sup>, der blant annet *Majestas Domini* (*Kristus i Majesta*), eller *Rex Gloriae* (*Ærens konge*), er et velkjent billedmotiv som fremstiller “Kristus i gloria”, slik som for eksempel *Majestas Domini* (1300-tallet, Santa Maria Abbazia di Pomposa, Emilia-Romagna, Italia) (Ill. 44). En annen referanse som også henviser til en såkalt himmelfartsfremstilling, er den katolske kirkes tro om hendelsen rundt innsovningen til Jomfru Maria. I legenden om Jomfru Maria, hvilket blir omtalt som *opptagelsen* til Jomfru Maria, er det skrevet om hendelsen hvor både hennes sjel og legeme ble fraktet opp til himmelriket ved hjelp av Guds kraft da hennes liv på jorden var over.<sup>185</sup> Rent litteraturhistorisk, går denne legenden tilbake til kirkens første århundre, og den tidligste versjonen hvor dette ble skrevet om er i *Liber Requiei Mariae* (“Boken om Marias Hvile”).<sup>186</sup> Billedmotivet Marias himmelfart, for eksempel *Mariä Himmelfahrt* (1620, Dom

<sup>181</sup> Delbegrepene “skinnende” og “strålende” vil konkretiseres videre i verksanalysen av relieffet til Caffà.

<sup>182</sup> For eksempel *Bibelen: Det Gamle Testamentet*, “Esekiel”, 1:27-28; “Johannes’ Åpenbaring”, 1:16.

<sup>183</sup> Hecht, *Die Glorie*, 23.

<sup>184</sup> *Bibelen: Det Nye Testamentet*, “Apostlenes gjerninger”, 1:1-11.

<sup>185</sup> Stephen J. Shoemaker, *Ancient Traditions of the Virgin Mary’s Dormition and Assumption* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 9-10. Innen katolisismen oppfattes himmelfarten til Jomfru Maria også som et symbol på det løftet Jesus ga om at alle utholdne kristne skulle bli mottatt i Paradis, slik Jomfru Maria ble.

<sup>186</sup> *The Oxford dictionary of the Christian church*, 1966-utgaven, s.v. “Assumption of the BVM, The.”, 97. Shoemaker, *Ancient Traditions of the Virgin Mary’s Dormition and Assumption*, 290-350. Boken er kun bevart i en etiopisk oversettelse. Sannsynligvis ble denne tidlige apokryfiske teksten skrevet på 300-tallet, men det er

zu Unserer Lieben Frau (Frauenkirchen), München) (Ill. 45) av Peter Candid (ca. 1548-1628), er den vanlige måten å fremstille et motiv av “Jomfru Maria i gloria” på. Himmelfartsmotivet i tilknytning til Jomfru Maria blir generelt fremstilt av at apostlene står rundt en tom grav og ser opp på Jomfru Maria i himmelen som er omringet av den himmelske garde, slik det fremstilles i både maleriet av Candid og i relieffet *Assunta di Santa Maria di Vergine* (1607-1610, Baptiseriet, Santa Maria Maggiore, Roma) (Ill. 46) av Pietro Bernini (1562-1629).<sup>187</sup>

En generell oppfattelse av himmelfartsfremstillingene er at disse motivene var forbeholdt å fremstille de som ble tatt opp i himmelen med *både* kropp og sjel, slik tilfellet var med Kristus og Jomfru Maria. Som en videreføring av himmelfartsfremstillingene, kan gloriafremstillingene betraktes som det nærmeste beslektete billedmotivet. Gloriamotivene var forbeholdt kanoniserte helgener som blir fremstilt i en “glorifisering” eller en “forherligelse”, noe som nettopp viser tilbake på 1600-tallets åndelige sjelsliv og kirkens forestillinger om å ære Gud eller en helgen.

En viktig motsetning til himmelfartsfremstillingene, hvor vedkommendes kropp og sjel blir tatt opp i himmelen, fremstiller derimot gloriamotivene opptagelsen av kun helgenens *sjel* i himmelriket fordi vedkommendes legeme har forblitt i den verdslige verden.<sup>188</sup> Grunnet dette skillet kan derfor forståelsen av forskjellen mellom himmelfartsfremstillinger og gloriafremstillinger ligge immanent i statusen til fremstillingsobjektet. Videre blir det samme skillet også kommentert av Christian Hecht i hans bok *Die Glorie: Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*. Her hevder Hecht blant annet at gloriafremstillinger hovedsakelig handler om å fremstille himmelen som et felles oppholdssted for helgene, og ikke som et sted som kun er forbeholdt enkelte utvalgte.<sup>189</sup> I den sammenheng omtaler Hecht billedmotivet som fremstiller en helgens sjelsreise for “S.N.N. in gloria”. Begrepet er den teologiske ikonografiske benevnelsen på gloriafremstillinger, og betegner hendelsen hvor sjelen til en avdød helgen

---

også mulig at den kan ha vært skrevet på slutten av 200-tallet. De ulike tradisjonene innenfor *De seks bøker* som forteller om innsovningen til Jomfru Maria, er også skrevet svært tidlig. Trolig stammer selve teksten fra omkring 300-tallet, men den tidligste versjonen av disse apokryfiske bøkene som er bevart i flere syriske manuskripter er fra 400-tallet og 500-tallet.

<sup>187</sup> Hall, *A history of ideas and images in Italian art*, 327.

<sup>188</sup> Hall, *A history of ideas and images in Italian art*, 318.

<sup>189</sup> Hecht, *Die Glorie*, 22.

blir mottatt i himmelriket, også kalt *Communio Sanctorum*<sup>190</sup>, av Treenigheten.<sup>191</sup> For å eksemplifisere dette billedlig trekker Christian Hecht selv frem motivet *San Francesco d'Assisi in gloria* (ca.1306-1311, underkirken, San Francesco d'Assisi, Assisi) (Ill. 47) av Giotto som en typisk fremstilling av "S.N.N. in Gloria".<sup>192</sup>

I videre omtale om gloriafremstillinger blir, som nevnt tidligere, de "skinnende" eller "strålende" forestillingene ofte assosiert med gloriabegrepet. Til tross for denne assosieringen, konkluderer Hecht med at slike "lysfremstillinger" ikke er nødvendig for at billedmotivet skal defineres som en gloriafremstilling. Hecht slutter seg til at så lenge den representerte helgenen er fremstilt som en slags glorifisert innbygger i *Communio Sanctorum*, det vil si i en episode eller omgivelse utenfor vedkommendes verdslige liv, kan dette betraktes som en gloriafremstilling.<sup>193</sup> Med dette utelukkes derfor det ikonografiske innholdet i enhver gloriafremstilling til fordel for det teologiske aspektet motivet til syvende og sist bygger på.<sup>194</sup>

En årsak til den gradvis større populariteten rundt gloriamotivene skyldes i stor grad at gloria ble omtalt i boken *Iconologia* fra 1593 av den italienske estetikerens Cesare Ripa (1560-1622). Boken er et omfattende oppslagsverk for personifikasjoner, og var noe som trolig ble mye brukt av kunstnere.<sup>195</sup> Som et motstykke til de overnevnte religiøse manifestasjonene om gloria, finnes det ifølge Cesare Ripa to forskjellige personifikasjonsmuligheter å fremstille gloria på. Den første portretterer en ung kvinne som er pyntet med en forgylt krone på hodet og som holder en trompet i sin høyre hånd<sup>196</sup>, for eksempel figuren i Sala Vecchia degli Svizzeri, i Vatikanet av Antonio Tempesta (1555-1630) (Ill. 48).<sup>197</sup> Den andre

<sup>190</sup> *Communio Sanctorum* tilsvare det som kan kalles "Det Himmelske Jerusalem", hvilket kan beskrives som helgenenes sammenslutning. Jeg vil heretter bruke *Communio Sanctorum* som betegnelse på dette.

<sup>191</sup> Hecht, *Die Glorie*, 19.

<sup>192</sup> Hecht, *Die Glorie*, 22.

<sup>193</sup> Hecht, *Die Glorie*, 22-23.

<sup>194</sup> Selv om Hecht hevder en gloriafremstilling kan være en hvilken som helst fremstilling av en helgen hvor vedkommende er fremstilt utenfor sitt jordiske liv, så viser han ikke til eksempler hvor denne fremstillingsmåten i forhold til gloria faktisk er praktisert. Likevel kan dette gjenkjennes i både himmelfartsmotivet *l'Assomption de la Vierge* (Ill. 41) av Pierre Puget, i tillegg til komposisjonen til Caffà hvor St. Caterina er plassert sentralt i billedflaten på en sky med engler rundt, som nettopp viser til en hendelse utenfor hennes verdslige liv.

<sup>195</sup> Hall, *A history of ideas and images in Italian art*, 332.

<sup>196</sup> "Donna, con una Corona d'oro in capo, & nella destra mano con una tromba. La Gloria, come dice Cicerone, è una fama di molti, & segnalati benetittij fatti a' suoi, à gli amici, alla Patria, & ad ogni sorte di persone. Et si dipinge con la tromba in mano, perchè con essa si publican à popli i desiderij de' Principi. La corona è inditio del premio, che merita ciascun huomo famoso." Cesare Ripa, *Iconologia* (Torino: Fògola editore, 1986), 1: 190-191.

<sup>197</sup> Hecht, *Die Glorie*, 21.

personifiseringen ifølge Ripa, er en kvinne kledd i gull. Hun har bare armer og viser frem brystene. I venstre hånd holder hun et cornucopia (overflødhetshorn), og i høyre hånd holder hun en liten figur som representerer sannhet. Den lille figuren er derimot heldekkende kledd, og den bærer en krans i høyre hånd og en palme i venstre hånd.<sup>198</sup> Dette kan for eksempel sees i takfresken i galleriet til Casino di Albani i Roma (1760/1761) av Anton Raphael Mengs (1728-1779) hvor det er en kvinnelig personifikasjon av *GLORIA ET PREMIUM* (ære og belønning).<sup>199</sup>

De barokke fremstillingene av både himmelriket og gloria varierer derimot i et svært mangfoldig utvalg som både hellige og sekulære billeduttrykk, hvor det er en lang rekke ulike tolkninger og variasjoner. En variant av gloriafremstillingene er for eksempel *La Cattedra di San Pietro* (1656-1666, San Pietro, Vatikanet) (Ill. 49) av Gian Lorenzo Bernini, eller *Lo Spirito Santo in una raggiera dorata* (Ill. 7) i hovedalteret over relieffet i Santa Caterina da Siena a Magnanapoli. Disse fremstillingene fungerer i større grad som en slags billedramme hvor hovedfokuset er på de forgylte strålene, hvilket symboliserer det himmelske lyset, som springer ut av enten en figur eller et bilde i midten. Dette kan oppleves i *Lo Spirito Santo in una raggiera dorata* (Ill. 7), hvor de forgylte strålene i utsmykningen springer ut fra midten hvor det også er plassert en due i midten av monumentet.

I tillegg foreligger det også en lang motivtradisjon for representasjonen av ulike kanoniserte helgener som er fremstilt i gloria, hvilket er av større interesse i forhold til reliefffremstillingen av Melchiorre Caffà. Disse motivene utsmykkes i to ulike varianter; den første varianten er som takdekorasjon, for eksempel *Gloria di Santa Caterina* (Ill. 6) av Luigi Garzi, *Gloria di Sant'Eusebio* (1757, Sant'Eusebio, Roma) (Ill. 50) av Anton Raphael Mengs, *Gloria di Sant'Ignazio* (1691-1694, Sant'Ignazio, Roma) (Ill. 51) av Andrea Pozzo (1642-1709), eller *La Gloria di San Domenico* (Ill. 38) av Guido Reni. Den andre varianten er forøvrig som veggmaleri, for eksempel *San Tommaso in gloria tra i santi Marco e Ludovico di Tolosa* (1507, Staatsgalerie, Stuttgart) (Ill. 52) av Vittore Carpaccio (ca.1460-

<sup>198</sup> “Donna vestita d’oro, tutta risplendente, nella sinistra con un Cornucopia, & nella destra con undefiguretta d’oro, che rappresenti la verità. Donna, che mostra le mammella, & le braccia ignude, nella destra mano tiene una figuretta succintamente vestita, la quale in una mano porta una ghirlanda, & nell’altra una palma, nella sinistra poi della Gloria sarà una Sfera, co’ segni del Zodiaco. Et in questi modi si vede in molte monete, & alter memoria de gli antichi.” Ripa, *Iconologia*, 1: 191-192.

<sup>199</sup> Hecht, *Die Glorie*, 21.

1426), eller *Gloria di San Benedetto* (1700-tallet, Santa Maria Maddalena, Palermo) (Ill. 53) av Filippo Randazzo (1692-1744).<sup>200</sup>

Variasjonene mellom takdekorasjonene og veggdekorasjonene skyldes i stor grad kunstneres stilistiske trekk, samt utsmykningenes plassering; nettopp det faktum om motivet er en takdekorasjon eller veggdekorasjon. For eksempel slik differansen er mellom takfresken *Gloria di Santa Caterina* (Ill. 6) av Luigi Garzi og veggfresken *Gloria di San Benedetto* (Ill. 53) av Filippo Randazzo. For det første skilles fremstillingene fra hverandre ved bruk av den forskjellige koloritten, der Garzi anvender en lysere fargepallett, mens Randazzo tar i bruk en mørkere koloritt med klar kontrast mellom lyse og mørke partier. I tillegg oppleves motivet til Garzi mer monumentalt og mer herskende over kirkerommet, idet bildet dekker store deler av taket til Santa Caterina da Siena a Magnanapoli, mens som veggdekorasjon får ikke motivet, naturlig nok, en like herskende egenskap.

Generelt portretterer det overnevnte billedmaterialet kanoniserte helgener og viser dermed tilbake til kirkens forestillinger om å ære den fremstilte, på 1600-tallet. Kirkens ønske om å ære vedkommende kan også forklare hvorfor gloriamotivene overfor en helgen til en viss grad kan minne om himmelfartsfremstillingene av Jomfru Maria, for eksempel *Mariä Himmelfahrt* (Ill. 45) av Candid.<sup>201</sup>

Første tolkning av disse billedmotivene viser til at gloriafremstillingene oppleves som menneskets forløsning fra det verdslige til det åndelige. Ved en nærmere undersøkelse fremkommer det derimot at gloriafremstillingen også har en klarere tvetydighet. Med dette menes at billedmotivet kan være representert på to ulike måter; den første er en avbildning der vedkommende foretar reisen fra det verdslige til det himmelske riket og er på vei for å bli tatt i mot, slik som for eksempel *Gloria di Sant'Eusebio* (Ill. 50) av Anton Raphael Mengs. Den andre variasjonen fremstiller at vedkommende har blitt mottatt i himmelen og blitt en del av *Communio Sanctorum*, slik det fremstilles i *La Gloria di San Domenico* (Ill.

<sup>200</sup> Andre eksempler på dette er også *Gloria di San Lorenzo* (1600-tallet, Santi Michele e Gaetano, Firenze) av Angelo Michele Colonna (1604-1687), *Gloria di San Gennaro* (1668, Museo del Tesoro di San Gennaro, Napoli) av Luca Giordano (1634-1705), eller relieffet *Gloria di Sant'Aloysius Gonzaga* (1698-1699, sidekapellet i høyre transept, Sant' Ignazio, Roma) av Pierre Legros den yngre (1666-1719).

<sup>201</sup> Andre eksempler er alterbildet *Assunta* (1516-1518, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia) av Titian (Tiziano Vecellio; 1480/85-1576), eller takdekorasjonen *l'Assunta della Vergine* (1526-1530, kuppel, Duomo di Parma, Emiliana-Romagna, Italia) av Antonio Allegri Correggio (1489-1534) eller skulpturen *Himmelfart Mariens* (1717-1723, klosterkirken, Rohr) av Egid Quirin Asam (1692-1750).



38) av Guido Reni. I tråd med vurderingen til Hecht, kan begge disse motivgruppene tolkes som såkalte “S.N.N. in Gloria”- fremstillinger.<sup>202</sup>

For å vende tilbake til det religiøse aspektet i billedfremstillingene, hvilket er av større interesse for relieffet av Caffà, blir manifestasjonen av gloria overfor en helgen beskrevet i ikonografien ved å ta i bruk det religiøse symbolet av en glorie over hodet på vedkommende som “glorifiseres”. I studiet av ulike gloriafremstillinger, fremkommer det at innen billedkunsten preges fremstillingene også av andre kjennetegn, hvor det ved enkelte anledninger anvendes for eksempel; hvite drakter, kroner, smykker, gull, og stjerner. Dette er gjenkjennelige detaljer i blant annet takfresken *Gloria di Santa Caterina* (Ill. 6) av Luigi Garzi i Santa Caterina da Siena a Magnanapoli.<sup>203</sup>

På bakgrunn av den oversikten over billedmaterialet tilhørende gloriafremstillinger og den tidligere beskrivelsen av relieffet til Melchiorre Caffà i kapittel 2, kan både de overnevnte assosiasjonene til “skinnende” eller “strålende” forestillinger og plasseringen av en helgen utenfor vedkommendes verdslige liv, vekke assosiasjoner til relieffet. I det følgende vil det derfor undersøkes nærmere om en fremstilling av St. Caterina i gloria er noe som kan være relevant i forhold til hennes liv, slik den representeres i litteraturen.

#### 4.2.2 St. Caterina av Siena og gloria

I sammenheng med en biografisk tilnærming til St. Caterina av Siena er parallellen til representasjonen av St. Caterina i gloria svært relevant. Dette fremkommer av hagiografien til Raimond av Capua, hvor det blir beskrevet en hendelse som faktisk skildrer St. Caterina sin himmelfart.<sup>204</sup> Hendelsen blir beskrevet med en detaljert skildring gitt av Semia, en av ledsagerne til St. Caterina, etter en drøm hun hadde om hendelsen på dødsdagen til St. Caterina. Ett utdrag av skildringen blir beskrevet på følgende måte:

Having said this, she was placed in the bridal bed by the six boys and immediately began to rise high into the air. As Semia was watching her go, a throne suddenly appeared in heaven and upon it a king crowned and loaded with gems, holding an open book in his right hand. Meanwhile the boys were lifting the virgin in the bridal bed higher and higher, until they finally arrived at the step in front of the throne, at the feet of the person sitting there. Here they laid the bed down, and

<sup>202</sup> Hecht, *Die Glorie*, 22. Som nevnt tidligere, eksemplifiserer Christian Hecht selv med *Gloria di San Francesco d'Assisi* (Ill. 47) av Giotto i underkirken til San Francesco d'Assisi i Assisi, som en typisk fremstilling av “S.N.N. in Gloria”.

<sup>203</sup> Andre eksempler; *La Gloria di San Domenico* av Guido Reni, *Glorie van de Heilige Anna* av Daniel Gran, *San Tommaso in gloria tra i santi Marco e Ludovico di Tolosa* (Ill. 52) av Vittore Carpaccio, eller *Gloria di San Benedetto* (Ill. 53) av Filippo Randazzo.

<sup>204</sup> Raimond av Capua, *The Life of St. Catherine of Siena*, 339-341.

the virgin immediately got up, threw herself at the king's feet and worshipped him. The king said, "Welcome to you, Catherine, my beloved bride and daughter."<sup>205</sup>

Videre er det også en mer detaljert beskrivelse av utseendet til St. Caterina av Siena hvor hun blir nøyaktig karakterisert på følgende måte:

...there immediately appeared a little girl of rare beauty: she was dressed in shining white and resplendent with necklaces, and on her head she had three crowns one on top of the other, and was as white as snow; the middle one of gold and silver mixed, and it gave out a ruddy glow, like red cloth interwoven with gold tread; the top one was made of pure gold and was decked out with gems and precious stones.

When the devout lady [Semia] saw this girl adorned with all this finery she wondered who she was, and after looking in her face again and again she finally discovered that her features were those of the virgin Catherine of Siena; but as she knew that Catherine was many years older than the girl in the tabernacle she thought she must be someone else.<sup>206</sup>

Som sitatene viser til, er overgangen fra det verdslige til det åndelige beskrevet som en del av bortgangen til St. Caterina fra den verdslige verden, i likhet med Jomfru Maria. Likevel distanserer himmelfarten til St. Caterina seg fra Jomfru Maria og hennes himmelfart idet det kun er sjelen til St. Caterina som blir tatt opp i himmelen, mens hennes fysiske legeme forblir på jorden. På grunn av dette refererer den overnevnte beskrivelsen dermed ikke til en himmelfart i likhet med den attribuert til Jomfru Maria der både kropp og sjel blir tatt opp i himmelen, men heller handler det om opptagelsen av St. Caterina sin *sjel* til himmelriket. Det er i sammenheng med denne sjelsreisen, som nevnt tidligere, hvor begrepet om "S.N.N. in Gloria" hos Christian Hecht<sup>207</sup> er gjeldende og relateres til den overnevnte skildringen av St. Caterina av Siena og hennes sjels opptagelse i *Communio Sanctorum*.

I litteraturen er det derimot ingen kilder som refererer spesifikt til St. Caterina av Siena i en forherligelse, eller *gloria*. Til tross for dette er ikke en fremstilling av henne i gloria en usannsynlig assosiasjon. Dette hevdes på grunnlag av den positive oppmerksomheten St. Caterina mottok, spesielt etter hennes død i 1380, som det er redegjort for i kapittel 3. I slutten av hagiografien av Raimond av Capua er det skrevet om en rekke mirakler som skal ha skjedd ved hjelp av St. Caterina av Siena etter hennes død.<sup>208</sup> Blant annet er det skrevet følgende i innledningen om miraklene:

Many people had such faith in Catherine's merits that they began to bring the sick and infirm to her, begging the Lord to cure them through the virgin's merits. They were not disappointed; and I

<sup>205</sup> Raimond av Capua, *The Life of St. Catherine of Siena*, 341.

<sup>206</sup> Raimond av Capua, *The Life of St. Catherine of Siena*, 339-340.

<sup>207</sup> Hecht, *Die Glorie*, 19.

<sup>208</sup> Raimond av Capua, *The Life of St. Catherine of Siena*, 346-355.

---

feel obliged to relate what I have found written down about this matter, and to recount what I know.<sup>209</sup>

I sin helhet henviser kapittelet til, sammen med det overnevnte sitatet, den respekten og den ærverdige statusen St. Caterina hadde oppnådd blant befolkningen. I tillegg representerer miraklene også helliggjørelsen av henne etter hennes bortgang.

På bakgrunn av den biografiske referansen til St. Caterina, kan gloria i dette tilfellet være en fortolkning som skjer *etter* kanoniseringen. Hvis så er tilfellet, kan det derfor ikke forventes å finnes avsnitt om hennes “glorifisering” i biografiske skildringer i for eksempel hagiografier om henne.

Den biografiske undersøkelsen forsvarer derimot hvordan relieffet til Melchiorre Caffà nettopp *kan* være en fremstilling av St. Caterina i gloria, i den forstand at relieffet er et billedlig uttrykk for hennes kanonisering. Dette begrunnes av skildringen om hennes sjels opptagelse til *Communio Sanctorum*, samt helliggjørelsen av henne. På denne måten opptrer relieffet som en eventuell formel anerkjennelse av St. Caterina av Siena. Hvorvidt relieffet til Caffà av St. Caterina av Siena kan plasseres innenfor gloriafremstillingens motivtradisjon er derimot noe som vil undersøkes i den videre analysen av relieffet.

#### 4.2.3 Relieffet i sammenheng med tittelen *Gloria di Santa Caterina da Siena*

Ved å analysere relieffet med utgangspunkt i at relieffet av Melchiorre Caffà skal representere St. Caterina av Siena i gloria, er det interessant i det følgende å undersøke hvilke karakteristiske trekk som kan gjenkjennes i andre gloriafremstillinger. I likhet med analyseringen av relieffet i forhold til ekstase, vil det komparative materialet også i denne sammenheng være det viktigste momentet for analysen. Hvilke forskjeller og likheter fremkommer av denne sammenligningen? Hvordan skiller eventuelt fremstillingen til Melchiorre Caffà seg fra de andre motivene? Hva er det som gjør fremstillingen til Caffà i det hele tatt troverdig som en gloriafremstilling? Hva gjør den ene tittelen mer passende fremfor den andre? Eller er det i det hele tatt mulig å skille disse titlene fra hverandre i sammenhengen med dette relieffet? Er det mulig å gå bort fra ekstasetematikken til fordel for at relieffet er en representasjon av St. Caterina av Siena i gloria?

Til forskjell fra analysen av relieffet i forhold til ekstase, er det ingen åpenbare sammenlignende motiver, som *l'Estasi di Santa Teresa d'Àvila* (Ill. 19) av Bernini, knyttet

---

<sup>209</sup> Raimond av Capua, *The Life of St. Catherine of Siena*, 346.

til relieffet i forhold til gloria. I likhet med analysen av relieffet i sammenheng med ekstase derimot, er det flere likhetstrekk ved relieffremstillingen til Caffà som henspiller på typiske karakteristiske trekk ved gloriafremstillinger.

Det første likhetstrekket tilsluttes den velkomponerte bakgrunnen i relieffet. Den tidligere redegjørelsen av de formale kjennetegnene i kapittel 2, beskrev hvordan den øverste delen av bakgrunnen er komponert med flerfarget marmor i en komposisjon som til sammen danner en gullaktig bakgrunn som simulerer skyformasjoner. Ut av den utarbeidete bakgrunnen antydes det også en glorie bak hodet til St. Caterina av Siena. Sammenlignet med motiver som *La Gloria di San Carlo Borromeo* (Ill. 39) av Lanfranco, *Gloria di Santa Caterina* (Ill. 6) av Luigi Garzi i Santa Caterina da Siena a Magnanapoli, og *Gloria della Trinità* (1647-1660, freske i hovedkuppel, Chiesa Nuova (Santa Maria in Vallicella), Roma) (Ill. 54) av Pietro da Cortona, fremstilles også figurene i disse motivene med en glorie rundt hodet.<sup>210</sup>

Med hensyn til hvordan bakgrunnen i relieffet er utformet kan dette karakteriseres som et trekk ved manifestasjonen av gloria, på lik linje som hvordan gloria beskrives i ikonografien der en glorie er plassert over hodet på vedkommende som “glorifiseres”, slik de overnevnte motivene også illustrerer.<sup>211</sup> Med dette skapes det en troverdig begrunnelse for hvorfor relieffremstillingen kan representere St. Caterina i gloria.

Til tross for bakgrunnens tilsynelatende karakteristiske trekk som en glorie, kan bakgrunnen i forbindelse med St. Caterina også assosieres til ekstase. Bakgrunnens assosiasjoner til hennes ekstaser er hentet fra *The Dialogue*, om St. Caterina. Her beskrives det blant annet en form for åndelig forening med Gud, en tilstand som i seg selv kan assosieres med ekstase hvor intellektet blir ført bort fra den verdslige verden gjennom den guddommelige kjærligheten. Når dette skjer, mottar St. Caterina det hun omtaler som “det overnaturlige lyset”. Gjennom denne tilstanden og det “overnaturlige lyset” opplever hun dernest den

<sup>210</sup> Det kan også være en glorie rundt hele kroppen, som for eksempel *Gloria di Sant’Ursula* (1491, Gallerie dell’Accademia, Venezia) av Vittore Carpaccio.

<sup>211</sup> En bemerkning rettes mot at en glorie kan også brukes i motiver som fremstiller en helgen i sitt verdslige liv. Dette er for eksempel tilfellet i fresken *Storie di San Francesco: 19. Stimate di San Francesco* av Giotto, hvor Frans av Assisi blir fremstilt med en glorie over hodet samtidig som han mottar stigmata. I motiver som dette brukes glorien for å vise til at vedkomne er helliggjort. Det faktum at handlingen foregår i det verdslige liv antyder samtidig at vedkomne ikke har blitt kanonisert enda.

evige visjonen av Gud, samt veien til sannhet og en videre forståelse av det trinitariske mysteriet.<sup>212</sup>

Organiseringen av komposisjonen i forhold til andre gloriafremstillinger er også en interessant observasjon. Som eksemplifisert av blant annet *San Tommaso in gloria tra i santi Marco e Ludovico di Tolosa* (Ill. 52) av Carpaccio, *Gloria di San Carlo Borromeo* (Ill. 39) av Lanfranco, *Gloria di Sant'Ignazio* (Ill. 51) av Pozzo, samt *Gloria di Santa Caterina* (Ill. 6) av Luigi Garzi og *Gloria della Trinità* (Ill. 54) av Cortona, viser disse motivene hvordan komposisjonen ofte består av flere grupperte elementer. Som nevnt, er det ifølge Christian Hecht vanlig at gloriafremstillinger består av at den representerte hellige personen blir mottatt av Treenigheten i himmelriket<sup>213</sup>, slik det er utarbeidet i disse komposisjonene.

Takfresken *Gloria di Santa Caterina* (Ill. 6) av Luigi Garzi eksemplifiserer nettopp denne organiseringen av elementer i billedplanet. Nederst er en gruppe engler, den midterste delen av bildet består av St. Caterina av Siena som kneler foran Jomfru Maria, og det er flere andre personifikasjoner rundt St. Caterina.<sup>214</sup> Over henne flyr det to engler som holder tre kroner over hodet hennes. I den øverste delen av fresken sitter Gud Fader. Han er omgitt av engler, og bak hodet er det et illusjonistisk lys som det kommer stråler ut fra og det dannes en glorie.

For at noe av den samme kompositoriske organiseringen, eller Treenigheten, skal kunne gjenkjennes i relieffet til, må hovedalterets helhetlige utsmykning bli tatt i betraktning. I forhold til de tidligere eksemplifiseringene kan den Hellige Ånd gjenkjennes i stjerneglorien over relieffet; *Lo Spirito Santo in una raggiera dorata* (Ill. 7), samt freskemaleriet av Gud Fader i kuppelen; *l'Eterno in gloria* (Ill. 8) av Francesco Rosa. For å kunne vurdere dette er det viktig å påminne om de andre motivene i hovedalterets utsmykning ble ferdigstilt først etter relieffet var ferdigstilt og plassert i alteret, og også etter Melchiorre Caffà døde. I den anledning er det også viktig å huske på mangelen av dokumentering, som gjør det vanskelig å vite med sikkerhet hvordan hovedalterets utsmykningsprogram var planlagt. Derfor er det

<sup>212</sup> St. Caterina av Siena, *The Dialogue*, kap. 158, 335. Dette blir også påpekt av Elena Bianca di Gioia: "Questo stato di unione spirituale con Dio durante l'estasi è narrato negli scritti di Caterina da Siena come un rapimento dell'intelletto nel fuoco della carità divina attraverso il quale ella riceveva quello che chiama il "lume soprannaturale" e giungeva all'eterna vision di Dio, alla verità e alla comprensione del mister trinitario." Gioia, "Chi non esce talvolta dalla regola non la passa mai: Melchiorre Caffà a Roma tra 1660 e 1667", 65.

<sup>213</sup> Hecht, *Die Glorie*, 19.

<sup>214</sup> Blant annet en kvinne som holder et hjul, trolig St. Caterina av Alexandria, en annen helgen St. Caterina har blitt fremstilt sammen med, for eksempel i *Matrimonio mistico di santi Caterina d'Alessandria e Caterina da Siena* (ca. 1490, National Gallery, London, England) av Bergognone.

lite fruktbart i denne sammenheng å analysere alteret som en “bel composto”, tilsvarende Cornaro kapellet (Ill. 19) av Bernini. På bakgrunn av dette er det utelukkende relieffet, isolert fra de andre momentene i hovedalteret, som videre betraktes som relevant i analysen.

I forhold til de andre motivene fremstår selve organiseringen av relieffet noe mer avgrenset. Det vil si at de elementene og grupperingene av figurer som er fremstilt i andre komposisjoner, er blitt utelatt av Caffà i relieffet hvor St. Caterina er fremstilt kun med noen få engler. I en sidestilling med den tidligere analysen av hvordan relieffet kan fremstille St. Caterina av Siena i ekstase, minner denne organiseringen av komposisjonen i større grad om for eksempel relieffet *l'Estasi di Santa Maria Maddalena* (Ill. 34) av Alessandro Algardi, hvor noen få engler danderer den avgrensede komposisjonen med Maria Magdalena sentralt plassert, fremfor de eksemplifiserte komposisjonene tilknyttet gloriafremstillingene.

I likhet med himmelfartsfremstillinger, og gloriafremstillinger, er også posituren relevant for vurdering. I motiver som for eksempel *Assunta di Santa Maria di Vergine* (Ill. 46) av Pietro Bernini, eller gloriafremstillingen *Gloria di Sant'Eusebio* (Ill. 50) av Anton Raphael Mengs, lener hovedfigurene i disse komposisjonene hodet forsiktig bakover og ser opp mot himmelen og vedkommende uttrykker en form for fascinasjon. Denne posituren og dette uttrykket er også noe som klart kan gjenkjennes i komposisjonen til Melchiorre Caffà av St. Caterina. I tillegg er det interessant å bemerke hvordan den samme posituren kan gjenkjennes også i ekstasefremstillinger som for eksempel *l'Estasi di Santa Maria Maddalena* (Ill. 34) av Algardi.

I sammenheng med figurenes organisering, er plasseringen av relieffet i selve kirkerommet også interessant i forhold til gloriafremstillinger. Måten relieffutsmykningen er plassert over betraktersens øyehøyde i høyalteret, gjør at den får et monumentalt preg over kirkerommet. Dette er på en side en måte å fremheve hovedfiguren på, hvilket også kan overføres til en symbolsk forståelse for å understreke at St. Caterina er opphøyet til et høyere nivå enn de andre menneskene på jorden. Sammenlignet med andre fremstillinger, kan dette betraktes som en parallell til for eksempel takdekorasjonene som *Gloria della Trinità* (Ill. 54) av Cortona eller *La Gloria di San Carlo Borromeo* (Ill. 39) av Lanfranco, hvor plasseringen i taket også gir motivene den monumentale karakteren.

Selv om relieffet får et tilsynelatende monumentalt preg over kirkerommet, kan dette argumentet overfor gloriafremstillinger stilles til en noe kritisk vurdering. Det er fordi

plasseringen av kunstverket følgelig ikke er et særegent karakteristisk kjennetegn forbeholdt gloriafremstillinger. Plasseringen over betrakterens øyehøyde er også noe som forekommer i sammenheng med andre motiver, som for eksempel himmelfartsfremstillinger av Jomfru Maria, som relieffet *l'Assomption de la Vierge* (1664-1665) (Ill. 41) av Pierre Puget, eller ekstasemotiver som *l'Estasi di Santa Teresa d'Àvila* (Ill. 19) av Bernini. Med dette fremkommer det hvordan plasseringen generelt er med på å påvirke måten betrakteren oppfatter en utsmykning.

Videre utover dette er også den helhetlige utsmykningen av kirken St. Caterina da Siena a Magnananopoli relevant i analysering av relieffet som en gloriafremstilling. Som tidligere beskrevet i avhandlingen, er det i taket et freskemaleri av Luigi Garzi; *Gloria di Santa Caterina* (Ill. 6). Selv om maleriet kom på et senere tidspunkt enn relieffet (relieffet er datert til 1666/1667, mens maleriet er datert 1713), er dette likevel en interessant bemerkning med tanke på at det da oppstår to hovedmotiver i samme kirke med samme tematikk. Det at samme tematikk er gjengitt flere ganger i samme kirke, er i seg selv ikke en uvanlig forekomst. For eksempel finnes det flere versjoner av gloriamotivet i St. Ignatius av Loyola; som relieffet *Gloria di Sant'Aloysius Gonzaga* av Pierre Legros, der det i taket i samme kapell også er malt helgenen i gloria av Andrea Pozzo, i tillegg til selve blikkfanget i kirken; takfresken *Gloria di Sant'Ignazio* (Ill. 51).

Derimot rettes det en noe kritisk holdning til om det er aktuelt å fremstille den samme tematikken flere ganger i sammenheng med en helgenkirke. Vurderingen av dette fremkommer av at det i større grad ville vært mer illustrerende å ikke vise det samme tema av samme helgen flere ganger, men heller vise til motiver med forskjellig tematikk av den representerte helgenen. Dette er for å få frem flest mulig ulike aspekter ved livet til den helgenen kirken er viet til for at menigheten skal kunne få bedre kjennskap til helgenens gjerninger og livshistorie, som også forekommer i Sant'Ignazio. Freskene i øst apsen (ca. 1688-1694) malt av Andrea Pozzo avbilder livet og glorifiseringen til St. Ignatius av Loyola med blant annet *La difesa di Pamplona* i det høyeste panelet på venstre side som fremstiller da St. Ignatius ble såret. Motivet *Visione di Sant'Ignazio a La Storta*, minner videre om episoden i livet hans hvor han mottok sitt Guddommelige kall.

Et annet eksempel på hvordan helgenene blir representert i sin dedikerte kirke er i Santa Susanna alle Terme di Diocleziano (ferdigstilt 1603, Roma). Hovedskipet i denne kirken er dekorert med fresker av Baldassare Croce (1558-1628) som har avbildet seks episoder fra

livet til St. Susanna, hentet fra “Daniels bok” i *Det Gamle Testamentet*. Bak høyalteret er maleriet *Martirio di Santa Susanna* (ca. 1595-1597) av Tommaso Laureti (ca. 1530-1602), som avbilder episoden da St. Susanna ble halshugget.<sup>215</sup>

En årsaksforklaring til hvorfor det eventuelt er valgt å fremstille samme tematikk flere ganger i Santa Caterina da Siena a Magnanapoli, kan være for å understreke glorifiseringen av St. Caterina. Ved å understreke hennes glorifisering poengteres også 1600-tallets teologiske ideologi og viser til kirkens måte å ære både en av St. Caterina som person, samt hennes gjerninger.

#### 4.2.4 Oppsummering

På bakgrunn av den foregående analysen av relieffet i forhold til en biografisk tilnærming til St. Caterina og i forhold til relieffets formalekjennetegn, underbygges det hvordan relieffet kan oppfattes som en svært troverdig fremstilling av St. Caterina i gloria. I likhet med den foregående analysen av relieffet i tilknytning til ekstase, støtter den sistnevnte analysen tidligere forskeres bruk av tittelen *Gloria di Santa Caterina da Siena*. Den komparative analysen av relieffet i forhold til den tidligere billedtradisjonen av gloriafremstillinger, viser tydelig til hvordan relieffet fremstår som en hyllest av St. Caterina av Siena, der hennes reise til *Communio Sanctorum* blir fremstilt.

Plasseringen til St. Caterina mellom det verdslige og himmelske er et avgjørende argument for å tolke relieffet som en gloriafremstilling. Med tanke på den tidligere analysen av relieffet i forhold til ekstase, hvor den samme plasseringen assosieres med levitasjon, fører dette til vanskeligheter når det gjelder å avgjøre hva plasseringen egentlig er ment å representere. På bakgrunn av de to foregående analysene demonstreres det derfor hvordan relieffet kan tolkes på to svært forskjellige måter og igjen reises problemstillingene; kan relieffet være et kompromiss mellom en ekstasefremstilling og en gloriafremstilling? Hvorfor kan eventuelt sammensmeltingen av disse temaene ha skjedd?

For å kunne besvare disse spørsmålene best mulig kreves en oppsummering av avhandlingen for å få en klar oversikt og for videre å undersøke resultatene fra de to foregående analysene; ekstase og gloria. Dette vil bli behandlet og drøftet i avhandlingens femte og siste kapittel.

---

<sup>215</sup> Det finnes også flertallige kapeller som eksemplifiserer dette, blant annet St. Caterina kappellet i Cateriniana San Domenico, Siena, hvor det fremstilles ulike episoder fra hennes liv, som en av hennes ekstaser av Il Sodoma. Et annet eksempel finnes også i Santa Maria Sopra Minerva, hvor det på sideveggene i Capranica kappellet er avbildet ulike episoder fra livet til St. Caterina av kunstneren Giovanni de' Vecchi fra 1586, blant annet hennes mystiske ekteskap med Gud og da hun mottok stigmata.



## 5 Konklusjon

### 5.1 Oppsummering

I det foregående har avhandlingen omhandlet relieffremstillingen til Melchiorre Caffà av St. Caterina av Siena (ca. 1662-1666/1667) i Santa Caterina da Siena a Magnanapoli. Med utgangspunkt i den tidligere forskningshistorikken ble avhandlingen avgrenset til å analysere relieffets meningsinnhold i lys av to titler de tidligere barokkforskerne tilegnet verket; *l'Estasi de Santa Caterina da Siena* og *Gloria di Santa Caterina da Siena*.

Foruten om presentasjonen av avhandlingen i kapittel en, ble avhandlingen delt inn i ytterligere fire kapitler for å besvare hvordan titlene samstemmer med relieffet. I kapittel to ble omgivelsene til relieffet beskrevet; både kirken Santa Caterina da Siena a Magnanapoli og interiørets utsmykning. I tillegg ble relieffets formale kjennetegn grundig beskrevet. I kapittel tre ble det redegjort for konteksten rundt relieffet med fokus på Melchiorre Caffà og hans kunstnerskap, samt 1600-tallets teologiske idègrunnlag. Kapittelet presenterte også St. Caterina av Siena og hvordan hun representeres i litteraturen og billedkunsten. Med dette dannet kapittel to og tre en bedre oppfatning av de formale trekkene i relieffet og en bedre forståelse for relieffets samtid, hvilket var viktig for fortolkningen av relieffet i kapittel fire.

Fortolkningen av relieffet ble delt inn i to delkapitler hvor hver analyse ble behandlet ut fra et kompositorisk og narrativt aspekt. I det første delkapittelet ble relieffet analysert i forhold til ekstase som tematikk, mens i det andre delkapittelet ble relieffet analysert i sammenheng med tematikken gloria. Ved å skille tematiseringene ekstase og gloria så klart fra hverandre på denne måten, tydeliggjøres det gjennom hver analyse hvordan betrakterens resepsjon av relieffet blir påvirket av de to titlene.

Flere ganger ble det poengtert manglende dokumentasjon om relieffet, både når det gjaldt faktaopplysninger rundt oppdraget og angående hvilke inspirasjonskilder Caffà kan ha vært påvirket av. På grunn av manglende dokumenter ble relieffet analysert gjennom flere tilnærminger. For det første ble temaene ekstase og gloria undersøkt i lys av hvilken aktualitet de kan ha hatt på 1600-tallet. Resultatet av undersøkelsene bekreftet at hver tittel kunne samstemme med relieffet i forhold til relieffets samtid og datidens religiøse fokus. Når det gjaldt arbeidsmetodene til Caffà og hans tilnærming til inspirasjonskilder ble det diskutert for at inspirasjonen til relieffets meningsinnhold også kunne foreligge i 1600-tallets ideologi, der de åndelige og mystiske opplevelsene, som ekstase og utførelsen av mirakler,

var sentrale. Kjennskapen om sentraliseringen av de mystiske opplevelsene på 1600-tallet ble hentet fra aktuelle skriftlige kilder, både hagiografien om St. Caterina og litteraturen fra St. Teresa.

I sammenheng med det skriftlige materialet ble det gjort en biografisk undersøkelse mellom den antatte tematikken av relieffet, St. Caterina i enten ekstase eller i gloria, og livet til St. Caterina, slik det portretteres i litteraturen. Når det gjaldt ekstase fremkommer det i hagiografiene om henne at dette var noe hun opplevde flere ganger i varierende grad og hvor hun også i enkelte tilfeller kunne oppleve levitasjon da ekstrasene inntraff. Gloria ble her betraktet indirekte fordi det ikke er skrevet direkte om “glorifiseringen” av St. Caterina i de hagiografiske verkene. Det er heller skrevet om hendelser, for eksempel miraklene hun utførte både da hun levde og etter hennes død, som førte til at hun ble kanonisert og derfor begrunner hvordan hennes liv kan relateres til en gloriafremstilling. Med dette, danner de biografiske undersøkelsene på hver sin måte et saklig forhold til relieffet, og underbygger igjen bruken av begge titlene; *l'Estasi de Santa Caterina da Siena* og *Gloria di Santa Caterina da Siena*.

Videre ble det i hvert delkapittel fokusert på billedtradisjonen relatert til temaene ekstase og gloria. Den komparative analysen i hvert delkapittel viste tydelig til likheter og forskjeller i forhold til de formale kjennetegnene til relieffet, sammenlignet med andre ekstase- og gloriamotiver. På den ene siden viste analysen hvordan de formale trekkene i relieffet minner om tidligere ekstasefremstillinger som *l'Estasi di Santa Teresa d'Àvila* av Bernini, eller *l'Estasi di Santa Maria Maddalena* av Algardi. Blant annet skyldes dette trekk som posituren til St. Caterina, hennes følelsesuttrykk og plasseringen i en opphøyet omgivelse, hvilket kan assosieres med levitasjon i sammenheng med ekstase. På grunnlag av likhetstrekkene fremstår relieffet som en troverdig ekstasefremstilling og støtter derfor tittelen *l'Estasi di Santa Caterina da Siena*.

Til tross for de formale likhetene mellom relieffet og andre ekstasemotiver, ble det også argumentert imot denne fortolkningen. Dette skjedde på bakgrunn av tidligere forskere som sidestiller relieffet til Caffà med skulpturen *l'Estasi di Santa Teresa d'Àvila* av Bernini. Det ble reflektert over hvorvidt opphavet til tittelen *l'Estasi di Caterina da Siena* kan skyldes tidligere forskeres sidestilling idet de formale likhetene mellom kunstverkene også kan ha ført til at selve tematikken fra skulpturen til Bernini har blitt overført til relieffet til Caffà, uten ettertanke. Hvis så er tilfellet, kan parallellene som er ført mellom relieffet og andre

ekstasefremstillinger oppfattes å være en overfortolkning, og bruken av tittelen *l'Estasi di Santa Caterina da Siena* vil derfor ikke være like legitim å ta i bruk.

På den andre siden demonstrerte den komparative analysen i det andre delkapittelet hvordan relieffet kan oppfattes som en troverdig gloriafremstilling og derfor støtte bruken av tittelen *Gloria di Santa Caterina da Siena*. Bakgrunnen i relieffet var et spesielt viktig argument som underbygget denne påstanden. Den himmelske bakgrunnen med overgang fra det verdslige til det åndelige, ble tolket som en hendelse utenfor det verdslige livet til St. Caterina, og argumenterte for at det skulle representerte hennes ferd til *Communio Sanctorum*. Komponeringen av det øverste partiet i bakgrunnen danner i tillegg en glorie rundt hodet til St. Caterina, hvilket var enda et argument for at relieffet er en gloriafremstilling. Argumentene ble støttet av både forskningsbidraget til Christian Hecht og andre gloriamotiver, som *La Gloria di San Carlo Borromeo* av Lanfranco eller *La Gloria di San Domenico* av Guido Reni.

Til tross for likhetene, ble det også her påpekt trekk som svekket påstanden om relieffet som en gloriafremstilling. Dette var blant annet fraværende elementer, for eksempel Treenigheten, som kan gjenkjennes i andre gloriamotiver som *La Gloria di San Domenico* av Guido Reni. I tillegg ble påstanden betvilt på grunn av kirkens utsmykningsprogram hvor St. Caterina allerede er fremstilt i gloria; takfresken *Gloria di Santa Caterina* av Luigi Garzi.

## 5.2 Konklusjon

Til tross for motargumentene i hver analyse i delkapitlene, er det uunngåelig at relieffet representerer en eller annen form for opphøyelse. På grunn av dette så fremstår omgivelsen til St. Caterina i relieffet som et viktig vendepunkt for analysen. Dette skyldes at omgivelsen skaper en uklarhet om hva hennes plassering er ment å representere; enten om omgivelsen representerer en levitasjon i tilknytning til ekstase, eller en opphøyelse i tilknytning til gloria.

På bakgrunn av de visuelle observasjonene i hver analyse, åpner fokuseringen av *opphøyelsen* til St. Caterina for en tvetydig tolkning av relieffets billedprogram. På grunn av dette blir det vanskelig å avgjøre hvilken tittel som er mer passende fremfor den andre. I konklusjon reises derfor igjen de tidligere problemstillingene i avhandlingen angående relieffets meningsinnhold; kan relieffet være et kompromiss mellom en ekstasefremstilling og en gloriafremstilling? Hvorfor kan eventuelt sammensmeltingen av disse temaene ha skjedd? Hva kan skyldes bruken av de to titlene?

Relieffet har i avhandlingen blitt behandlet som et isolert objekt, hvilket kan være årsaken til hvorfor det er vanskelig å trekke en klar konklusjon ut fra analysene.<sup>216</sup> Derfor, for å kunne besvare problemstillingene som tidligere barokkforskere ikke har besvart før, mener jeg at resultatet av den tvetydige fortolkningen av relieffet krever å bli sett i nærmere relasjon til relieffets fysiske passering i hovedalteret, samt 1600-tallets teologi.

Alteret, som Staale Sinding-Larsen bemerker, "...serves the Mass, which by definition is the "memoria passionis" and a re-enactment of the Golgatha sacrifice in sacramental form."<sup>217</sup> Altså; hver gang messen oppleves, oppleves det også på en eller annen måte hvordan Kristus ble menneske, så døde før han igjen oppstod fra døden. Rent praktisk skjer dette i messen blant annet gjennom eukaristien, hvor brød og vin symboliserer Jesu legeme og blod (det den katolske læren betegner som "transsubstansiasjon"). Med dette tematiserer messen et mystisk sammentreff mellom den jordiske verden og himmelriket, hvilket minner om den kristne tro og løftet om evig liv etter døden.

En annen måte messens tematisering om livet etter døden kommer til uttrykk på er gjennom de kunstneriske motivene i hovedalteret.<sup>218</sup> På ett eller annet vis refererer alterfremstillingene til Guds nærvær i verden, eller rettere sagt; til verdens transcendentale natur som et slags "symbol" på det himmelske, det usynlige, det uforståelige, og det guddommelige. Dette viser seg blant annet gjennom alterfremstillinger som maleriet *La Crucifixion de saint André* (1668, Sant'Andrea al Quirinale, Roma) av Il Borgogone (Guillaume Courtois; 1626-1679), eller relieffet *Il miracolo dei capelli di Sant'Agnese* (1653-1688, Sant'Agnese in Agone, Roma) av Alessandro Algardi, og ferdigstilt av Ercole Ferrata.

<sup>216</sup> Behandlingen av et kunstverk som et isolert objekt viser seg også i tidligere kunsthistorisk forskning som ikke alltid like heldig for forskningsresultatet og understreker hvor viktig omgivelsen til et kunstverk i enkelte tilfeller kan være. Dette kan eksemplifiseres av blant annet John Shearman, *Pontormo's Altarpiece in S. Felicita* (Newcastle upon Tyne: University of Newcastle upon Tyne, 1971, fra "The 51st Charlton Lecture", 21. November 1968) og forskningen rundt alterbildet *La Deposizione (Trasporto di Cristo; 1526-1528, Capponi kapellet, Santa Felicita, Firenze)* av Pontormo (Jacopo Carucci; 1494-1557). I forelesningen til John Shearman fra 1968 var plasseringen av alterbildet et hovedmoment i hans analyse og var også avgjørende for hans argumenter. Blant annet hevdet han at "Pontormo's altarpiece in S. Felicita has been studied too much in isolation..." (Ibid., 3), og at den "...belongs to a larger whole." (Ibid, 10). Andre kunstverk i tilknytning til den liturgiske bruken finnes også igjen i Georgia Wright, "Caravaggio's *Entombment* Considered *in Situ*" i *Art Bulletin* 55 bd. (1978) og hennes forskning om *Deposizione* (1602-1603, Pinacoteca Vaticana, Vatikanet) av Caravaggio.

<sup>217</sup> Sinding-Larsen, *Iconography and ritual*, 55.

<sup>218</sup> Caroline Walker Bynum, "Women Mystics and Eucharistic: Devotion in the Thirteenth century" i *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion* (New York: Zone Books, 1991), 144; Mary Ann -Graeve, "The Stone of Unction in Caravaggio's painting for the Chiesa Nuova" i *Art Bulletin* 40 bd. (1958), 223.

Som de overnevnte motivene også viser til, kan helgenfremstillinger i hovedalteret på lignende måte vise til noe av det samme. I utgangspunktet oppfattes helgenene som mennesker, en rent verdslig skapning, men i motsetning til andre mennesker opplever de enkelte hendelser ikke alle opplever, for eksempel visjoner, stigmata, levitasjoner og ekstaser. Det er blant annet på grunn av disse nærmest overmenneskelige opplevelsene som gjør andre verdslige oppmerksomme på at de hellige har en mer intim kontakt med den transcendentale (den guddommelige) verden. En verden som ikke kan oppleves rent sanselig, men som er tilgjengelig på et mystisk nivå, slik St. Caterina av Siena tilnærmet seg den gjennom hennes mystiske opplevelser.

St. Caterina og andre helgeners mystiske opplevelser, som levitasjon og ekstase, viser til at deres liv leves på jorden, men at de allerede er i nær kontakt med himmelriket og Gud. Den eventuelle kanoniseringen av dem, slik St. Caterina ble, viser derimot til at disse hellige personer er av viktig betydning også etter deres død idet de blir tatt opp i helgenenes fellesskap; *Communio Sanctorum*. Kanoniseringen av helgenene står således som en kirkelig bekreftelse på at de, i motsetning til andre, har levd et hellig liv som minner om Kristi liv og løftet han ga om et liv etter døden. Gjennom denne tankeføringen demonstrerer og påminner derfor helgenenes mystiske opplevelser om at Gud fremdeles virker i verden ved å utvelge enkelte til spesielt meningsfylte og hellige liv.

Hovedsakelig betyr dette at når en tenker på en helgen, eller leser om helgener, eller opplever en helgen i en kunstnerisk fremstilling, slik som relieffet av Caffà i Santa Caterina da Siena a Magnanapoli, skjer det samtidig en påminnelse om at Kristus gjennom sitt liv, død og oppstandelse, og feiringen av dette i nattverden, også skal gi andre mennesker tro på muligheten for evig liv; altså troen på oppstandelse. På denne måten kan derfor helgenenes mystiske opplevelser i sammenheng med messen minne om nattverdens sakrament idet begge oppleves å være noe fysisk og samtidig transendentalt.

Den samme tvetydigheten kan også gjenkjennes i overført betydning til relieffet av Caffà. Gjennom det visuelle inntrykket av verket og avhandlingens analyser, klargjøres det hvordan relieffet kan betraktes som en fremstilling som refererer til de faktiske opplevelsene St. Caterina skal ha hatt da hun levde i den verdslige verden; gjennom ekstase og levitasjon. På den andre siden kan relieffet også referere til hennes anerkjente plass i hagiografien som en tilbedelsesverdig helgen, eller rettere sagt; som en kanonisert helgen som blir tatt opp i *Communio Sanctorum*, hvilket henviser til hennes liv *etter* døden. Samlet, kan disse to

perspektiver oppfattes som litt forskjellig måter å representere den samme mystiske opplevelse av å være både menneskelig og guddommelig, eller i det minste bli tatt opp i himmelriket og få evig liv.

Gjennom denne forståelsen av relieffet, demonstreres det hvordan Caffà har skapt et verk hvis handling ikke bør betraktes som et isolert objekt. Dette er fordi en sentral del av verkets meningsinnhold avhenger av relieffets fysiske plassering i hovedalteret. Idet relieffet utelukkes fra konteksten den er plassert i, fører dette til isolerte tolkninger, noe tidligere barokkforskning viser til med deres titler *l'Estasi di Santa Caterina da Siena* og *Gloria di Santa Caterina da Siena*.

Når en 1600-talls betrakter så på relieffet til Caffà i hovedalteret, tenkte på eller opplevde messens mirakel, hvilket i hovedsak er en mystisk sammenblanding av det verdslige og det himmelske, det menneskelige og det guddommelige, var det kanskje ikke så relevant om relieffet skulle representere St. Caterina i en ekstase eller gloria. Med Sinding-Larsen sine ord, gjelder dette for det første at "... an image may mean different things simultaneously to different people."<sup>219</sup> For det andre oppfattes begrepene om ekstase og gloria som nærmest meningsløse i forhold til hovedalterets egentlige budskap; nemlig en fysisk fremkalling av Guds nærvær i verden gjennom helgeners hellige og mystiske opplevelser. Samlet sett skulle dette gi menigheten i Santa Caterina da Siena a Magnanapoli troen på evig liv og frelse.

På bakgrunn av avhandlingens foregående analyser, informasjon om relieffets egen samtid og dens status som et hovedaltermotiv, kan det konkluderes med at relieffets meningsinnhold ikke avhenger av hvorvidt det er en fremstilling av St. Caterina i ekstase eller gloria, og derfor er det heller ikke et "kompromiss" mellom ekstasemotivet og gloriamotivet, slik det tidligere har blitt antydnet. Relieffets sentrale meningsinnhold har heller en dypere liturgisk symbolikk, hvor de to tillagte titlene på relieffet om ekstase og gloria kan skyldes den romersk-katolske kirkens behov for å fremheve sine dogmaer vedrørende helgener og nattverden under messen.

---

<sup>219</sup> Sinding-Larsen, *Iconography and ritual*, 36.

## Litteraturliste

- Ahlgren, Gillian T. W. "Ecstasy, Prophecy, and Reform: Catherine of Siena as Model for Holy Women of Sixteenth-Century Spain". I *The Mystical Gesture: Essays on Medieval and Early Modern Spiritual Culture*, redigert av Robert Boenig, 59-65. Aldershot, Hampshire, England: Ashgate, ca. 2000.
- Anselmi, Alessandra. "La Santa Rosa di Melchiorre Cafà: iconografia e Significato". I *Melchiorre Cafà: Maltese Genius in the Roman Baroque*, redigert av Kieth Sciberras, 89-96. Malta: Gutenberg Press, 2006.
- Bailey, Gauvin Alexander. *Between Renaissance and Baroque: Jesuit art in Rome, 1565-1610*. London: University of Toronto Press, ca. 2003.
- Barberini, Maria Giulia. "Melchiorre Cafà nella storia della critica". I *Melchiorre Cafà: Maltese Genius in the Roman Baroque*, redigert av Kieth Sciberras, 35-48. Malta: Gutenberg Press, 2006.
- Bell, Rudolph M. *Holy anorexia*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- Bevilaqua, Mario. *Santa Caterina da Siena a Magnanapoli: arte e storia di una comunità religiosa romana nell'età della Controriforma*. Roma: Gangemi Editore, 1993.
- Bibelen: Det Gamle og Det Nye Testamentet*. Norske Bibelselskap, 1978/85.
- Bibliotheca Sanctorum*, bd. 3. Roma: Istituto Giovanni XXIII della Pontificia università Laetanense, 1961-1970.
- Bibliotheca Sanctorum*, bd. 6. Roma: Istituto Giovanni XXIII della Pontificia università Laetanense, 1961-1970.
- Bibliotheca Sanctorum*, bd. 12. Roma: Istituto Giovanni XXIII della Pontificia università Laetanense, 1961-1970.
- Biblia sacra: juxta vulgatam clementinam*. Biblia Sacra, bd. 77. Roma, 1947.
- Bissell, Gerhard. "Melchiorre Cafà at S. Caterina a magnanapoli". I *Melchiorre Cafà: Maltese Genius in the Roman Baroque*, redigert av Kieth Sciberras, 83-88. Malta: Gutenberg Press, 2006.
- Boucher, Bruce. *Italian baroque sculpture*. New York: Thames and Hudson, 1998.
- Bynum, Caroline Walker. "Women Mystics and Euchristic: Devotion in the Thirteenth century". I *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*. New York: Zone Books, 1991: 119-150.
- Caffarini, Thomas Antonii de Senis. *Leggenda minore di S. Caterina da Siena*. Redigert av Ezio Franceschini. Scienze filologiche, bd. 38. Milano: Pubblicazioni dell'università cattolica del S. Cuore, 1942.

- 
- \_\_\_\_\_. *Libellus de Supplemento: Legende Prolixe Virginis Beate Catherine de Senis*, redigert av Giuliana Cavallini og Imelda Foralosso. Roma: Edizione Cateriniane, 1974.
- St. Caterina av Siena. *The Dialogue*. Oversatt av Suzanne Noffke O.P. New York: Paulist Press, 1980.
- \_\_\_\_\_. *The letters of St. Catherine of Siena*. 1-4 bd. Oversatt med introduksjon og noter av Suzanne Noffke. Binghamton, N.Y.: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, State University of New York at Binghamton, 1988-.
- Cipriani, Angela. "Per Melchiorre Cafà: Appunti dall'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca di Roma", 79-82. I *Melchiorre Cafà: Maltese Genius in the Roman Baroque*. Redigert av Kieth Sciberras. Malta: Gutenberg Press, 2006.
- Dunn, Marily R. *Nuns as art patrons: The decoration of S. Marta al Collegio Romano*. University Park, Penn.: The Pennsylvania State University Press, 1997.
- Elliott, J.K. *The Apocryphal New Testament*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- Farmer, David Hugh. *The Oxford dictionary of Saints*. Oxford: Clarendon press, 1979.
- Fleming, John. "A Note on Melchiorre Caffà". I *The Burlington Magazine*, nr. 529, bd. 89, April 1947: 85-89.
- Foss, Michael. *The founding of the Jesuits, 1540*. London: Hamilton, 1969.
- Genealogien zur papstgeschichte*. Medvirket av Michael Becker, redigert av Christoph Weber. 2 bd. Stuttgart: Anton Hiersemann, 1999.
- Gioia, Elena Bianca di. "Melchiorre Cafà a Roma tra 1660 e 1667". I *Melchiorre Cafà: Maltese Genius in the Roman Baroque*, redigert av Kieth Sciberras, 49-66. Malta: Gutenberg Press, 2006.
- Gordley, Barbra Pike. "A Dominican Saint for the Benedictines: Beccafumi's *Stigmatization of St. Catherine*". I *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, bd. 55, H. 3. München/ Berlin: Deutscher Kunstverlag GmbH, 1992: 394-412.
- Graeve, Mary Ann. "The Stone of Unction in Caravaggio's painting for the Chiesa Nuova". I *Art Bulletin*, bd. 40, 1958: 223-238.
- Guida d'Italia: Roma*. Milano: Touring Club Italiano, 1993.
- Guido, Tuccio Sante. "Sulle cere di Melchiorre Cafà a Malta". I *Melchiorre Cafà: Maltese Genius in the Roman Baroque*, redigert av Kieth Sciberras, 153-160. Malta: Gutenberg Press, 2006.
- Guillaume, Alfred. *The life of Muhammad: A translation of Ishaq's Sirat Rasul Allah*. Karachi: Oxford University Press, 1967.
- Hall, James. *A history of ideas and images in Italian art*. London: J. Murray, 1983.



- Hecht, Christian. *Die Glorie: Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*. Regensburg: Schnell & Steiner, 2003.
- Hibbard, Howard. *Bernini*. London: Penguin Books Ltd., 1990.
- Koranen. Oversatt av Einar Berg. Oslo: Universitetsforlaget, ca. 1989.
- Lanzi, Fernando og Lanzi, Gioia. *Saints and their symbols: recognizing saints in art and in popular images*. Collegeville, Minn.: Liturgical Press, 2004.
- Laski, Marghanita. *Ecstasy: a study of some religious and secular experiences*. London: Cresset Press, 1961.
- Lavin, Irvin. *Berini and the unity of visual arts*, bd. 1-2. New York: Oxford University Press, 1980.
- Levillain, Philippe; O'Malley, John W. *The papacy: an encyclopedia*, bd. 2. New York: Routledge, 2002.
- Libro delle Vestizioni delle monache*, også kalt *Ab ingressu*, klosteret til Santa Caterina da Siena a Magnanapoli, lagres i klosteret tilhørende Santa Sabina ved l'Archivio Generale dell'Ordine Domenicano, Roma, original fra 1575 (XII.9200 EU.1), kopi fra 1700-tallet (XII.9200/6).
- Luongo, Francis Thomas. *The saintly politics of Catherine of Siena*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2006.
- Magnuson, Torgil. *Rome in the age of Bernini, volum II*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International; [Atlantic Highlands], N.J.: Humanities Press, 1982-1986.
- Mazzoni, Cristina. *Saint hysteria: neurosis, mysticism, and gender in European culture*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1996.
- McGinn, Bernard. *The presence of God: a history of Western Christian mysticism*, bd. 1: *The Foundations of Mysticism*. New York: Crossroad, 1991.
- \_\_\_\_\_. *The presence of God: a history of Western Christian mysticism*, bd. 2: *The growth of mysticism*. New York: Crossroad, 1994.
- Montagu, Jennifer. *Roman baroque sculpture: the industry of art*. New Haven: Yale University Press, 1989.
- Montanari, Tomaso. "Il Matrimonio Mistico e la vision delle rose di santa Rosa da Lima: Due rilievi di Cafà alle descalzas reales di Madrid". I *Melchiorre Cafà: Maltese Genius in the Roman Baroque*, redigert av Kieth Sciberras, 131-138. Malta: Gutenberg Press, 2006.
- Mullett, Michael. *The counter-reformation and the Catholic reformation in early modern Europe*. London: Methuen, 1984.

*New Catholic encyclopedia: an international work of reference on the teachings, history, organization, and activities of the Catholic Church, and on all institutions, religions, philosophies, and scientific and cultural developments affecting the Catholic Church from its beginning to the present.* 3 bd. New York: McGraw-Hill, ca. 1967-1996.

*The Oxford dictionary of the Christian church*, redigert av F.L. Cross. London: Oxford University Press, 1966.

Pascoli, Lione. *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*. Perugia: Electa editori umbri, 1730-1736; 1992.

Petersson, Robert T. *The art of ecstasy: Teresa, Bernini, and Crashaw*. New York: Atheneum, 1970.

Raimond av Capua. *The Life of Catherine of Siena*. Oversatt av George Lamb. Rockford, Illinois: Tan Books and publishers, inc., 2003.

Ripa, Cesare. *Iconologia*. 1 bd. Torino: Fògola editore, 1986.

Rossi, Paola. "Melchiorre Cafà, Gloria di Santa Caterina da Siena". I *Iconografia di Santa Caterina da Siena*, bd. 1: *L'Immagine*, redigert av Diega Giunta og Lidia Bianchi. Roma, 1988: 464.

Schuster, Gerhard. "Das Hochaltarrelief der kirche S. Caterina da Siena a Magnanapoli von Melchiorre Cafà". Magisteravhandling, Friedrich-Alexander-Universität, Erlangen-Nürnberg, 1988.

Schama, Simon. *Simon Schama's Power of Art*. London: BBC books, 2006.

Sciberras, Kieth. *Roman baroque sculpture for the Knights of Malta*. Malta, Valletta: Fondazzjoni Patrimonju Malti, 2004.

\_\_\_\_\_. *Melchiorre Cafà: Maltese Genius in the Roman Baroque*, redigert av Keith Sciberras. Malta: Gutenberg Press, 2006.

\_\_\_\_\_. "Introduction, Melchiorre Cafà: Maltese Genius of the Roman Baroque". I *Melchiorre Cafà: Maltese Genius in the Roman Baroque*, redigert av Kieth Sciberras, 1-18. Malta: Gutenberg Press, 2006.

\_\_\_\_\_. "Melchiorre Cafà's *Baptism of Christ* for the Knights of the Order of Malta". I *Melchiorre Cafà: Maltese Genius in the Roman Baroque*, redigert av Kieth Sciberras, 97-112. Malta: Gutenberg Press, 2006.

Shearman, John. *Pontormo's Altarpiece in S. Felicita*. Newcastle upon Tyne: University of Newcastle upon Tyne, 1971 (Fra "The 51st Charlton Lecture", 21. November 1968).

Shoemaker, Stephen J. *Ancient Traditions of the Virgin Mary's Dormition and Assumption*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

*The shorter Oxford English dictionary on historical principles*, bd. 1. Oxford: Clarendon Press, 1956.

- 
- Sinding-Larsen, Staale. *Iconography and ritual: a study of analytical perspectives*. Oslo: Universitetsforlaget As; Irvington-on-Hudson, N.Y.: U.S., Columbia University Press [distributor], ca. 1984.
- St. Teresa av Ávila. *Interior Castle: Teresa av Ávila*. Oversatt og redigert av E. Allison Peers. New York: Paulist Press, Inc., 1980.
- \_\_\_\_\_. *The letters of Saint Teresa of Jesus*. 2 bd. Oversatt av E. Allison Peers. London: Sheed and Ward, 1980.
- \_\_\_\_\_. *The life of Teresa of Jesus: The Autobiography of Teresa av Ávila*. Oversatt og redigert av E. Allison Peers New York: Doubleday, 1991.
- Titi, Filippo. *Studio di pittura, scultura, et architettura, nelle chiese di Roma (1674-1763)*. Firenze: Centro Di, 1987.
- Ventura, Leandro. "Un bozzetto barocco riscoperto: una nuova attribuzione per Melchiorre Caffà". I *Ricerche di Storia dell'Arte*, bd. 45. Roma: Bulzoni, 1991: 77-84 (først 1976).
- Voragine, Jacobus de. *The golden legend: readings on the saints*. Oversatt av William Granger Ryan. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993.
- Wittkower, Rudolf. *Art and Architecture in Italy 1600-1750*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1973.
- Wright, Georgia. "Caravaggio's *Entombment* Considered in Situ". I *Art Bulletin*, bd. 60, 1978: 35-42.
- Wölfflin, Heinrich. *Principles of art history: the problem of the development of style in later art*. Oversatt av M.D. Hottinger. New York: Dover Publications, 1950.
- Zucchi, Alberto. *Roma domenicana. Note storiche*. Firenze, 1938.



## Vedlegg 1: Illustrasjonsliste

**Illustrasjon 1:** Caffà, Melchiorre (1636-1667). Relieffet av Santa Caterina av Siena (1666/1667). Marmor. Hovedalteret, Santa Caterina da Siena a Magnanapoli, Roma.

Hentet fra: Mario Bevilaqua, *Santa Caterina da Siena a Magnanapoli: arte e storia di una comunità religiosa romana nell'età della Controriforma* (Roma: Gangemi Editore, 1993).

**Illustrasjon 2:** Passeri, Giuseppe (1654-1714). *Episodi della vita di santa Caterina*. Sideveggen til presbyteriet, Santa Caterina da Siena a Magnanapoli, Roma.

Hentet fra: Mario Bevilaqua, *Santa Caterina da Siena a Magnanapoli: arte e storia di una comunità religiosa romana nell'età della Controriforma* (Roma: Gangemi Editore, 1993).

**Illustrasjon 3:** Ruggieri, Giovanni Battista (1608-1640). *Santa Caterina da Siena e Santa Maria Maddalena* [?]. Bonanni Primi kapellet, Santa Caterina da Siena a Magnanapoli, Roma.

Hentet fra: Mario Bevilaqua, *Santa Caterina da Siena a Magnanapoli: arte e storia di una comunità religiosa romana nell'età della Controriforma* (Roma: Gangemi Editore, 1993).

**Illustrasjon 4:** Schor, Giovanni Paolo (1615-1674). *Santa Caterina e l'angelo* [?]. Patrizi kapellet, Santa Caterina da Siena a Magnanapoli, Roma.

Hentet fra: Mario Bevilaqua, *Santa Caterina da Siena a Magnanapoli: arte e storia di una comunità religiosa romana nell'età della Controriforma* (Roma: Gangemi Editore, 1993).

**Illustrasjon 5:** Garzi, Luigi (1638–1721). *La Verigne che intercede per Santa Caterina e la gloria di tutti i santi* (1702). Ognissanti kapellet, Santa Caterina da Siena a Magnanapoli, Roma.

Hentet fra: Mario Bevilaqua, *Santa Caterina da Siena a Magnanapoli: arte e storia di una comunità religiosa romana nell'età della Controriforma* (Roma: Gangemi Editore, 1993).

**Illustrasjon 6:** Garzi, Luigi (1638–1721). *Gloria di Santa Caterina* (1713). Takfreske i hovedskipet, Santa Caterina da Siena a Magnanapoli, Roma.

Hentet fra: Mario Bevilaqua, *Santa Caterina da Siena a Magnanapoli: arte e storia di una comunità religiosa romana nell'età della Controriforma* (Roma: Gangemi Editore, 1993).

**Illustrasjon 7:** Hovedalteret, Santa Caterina da Siena a Magnanapoli, Roma.

Hentet fra: eget foto.

**Illustrasjon 8:** Rosa, Francesco (død i 1687). *l'Eterno in gloria* (slutten av 1600-tallet). Kuppel, Santa Caterina da Siena a Magnanapoli, Roma.

Hentet fra: eget foto.

**Illustrasjon 9:** Bracci, Pietro (1700-1773). *Santa Rosa da Lima* (1755). Marmor. Høyre sidevegg i hovedalteret, Santa Caterina da Siena a Magnanapoli, Roma.

Hentet fra: Mario Bevilaqua, *Santa Caterina da Siena a Magnanapoli: arte e storia di una comunità religiosa romana nell'età della Controriforma* (Roma: Gangemi Editore, 1993).

**Illustrasjon 10:** Bracci, Pietro (1700-1773). *Sant'Agnese da Montepulciano* (1755). Marmor. Venstre sidevegg i hovedalteret, Santa Caterina da Siena a Magnanapoli, Roma.

Hentet fra: Mario Bevilaqua, *Santa Caterina da Siena a Magnanapoli: arte e storia di una comunità religiosa romana nell'età della Controriforma* (Roma: Gangemi Editore, 1993).

**Illustrasjon 11:** Caffà, Melchiorre (1636-1667). Relieffet av Santa Caterina av Siena (1666/1667), detalj av St. Caterina. Marmor. Hovedalteret, Santa Caterina da Siena a Magnanapoli, Roma.

Hentet fra: Mario Bevilacqua, *Santa Caterina da Siena a Magnanapoli: arte e storia di una comunità religiosa romana nell'età della Controriforma* (Roma: Gangemi Editore, 1993).

**Illustrasjon 12:** Algardi, Alessandro (1598-1654). *Santa Maria Maddalena* (1628-1629). Stukk. Bandini kapellet, San Silvestro al Quirinale, Roma.

Hentet fra: Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*, bd. 2, (New Haven: Published in association with the J. Paul Getty Trust by Yale University Press, 1985), ill. 10.

**Illustrasjon 13:** Ferrata, Ercole (1610-1686). *Martirio di Santa Emerenziana* (1660). Marmor. Sant'Agnese in Agone, Roma.

Hentet fra: <http://www.bildindex.de>

**Illustrasjon 14:** Mazzuoli, Giuseppe (1644-1725) og Giardini, Giovanni (1646-1722). *Magħmudija ta 'Kristu (Kristi dâp;* 1686). Marmor, Høyalteret, Kon-Katidral ta' San Ġwann, Valletta, Malta.

Hentet fra: Kieth Sciberras, *Melchiorre Cafà: Maltese Genius in the Roman Baroque*, red. av Keith Sciberras. (Malta: Gutenberg Press, 2006), 100.

**Illustrasjon 15:** Caffà, Melchiorre (1636-1667) og Ferrata, Ercole (1610-1686). *Martirio di Sant'Eustachio* (1660-1672). Marmor. Sant'Agnese in Agone, Roma.

Hentet fra: Kieth Sciberras, *Melchiorre Cafà: Maltese Genius in the Roman Baroque*, red. av Keith Sciberras. (Malta: Gutenberg Press, 2006), 6.

**Illustrasjon 16:** Caffà, Melchiorre (1636-1667) og Ferrata, Ercole (1610-1686). *San Paulo* (1666-1669). Marmor. Grotto ta' San Pawl, Rabat, Malta.

Hentet fra: Kieth Sciberras, *Melchiorre Cafà: Maltese Genius in the Roman Baroque*, red. av Keith Sciberras. (Malta: Gutenberg Press, 2006), 12.

**Illustrasjon 17:** Caffà, Melchiorre (1636-1667) og Ferrata, Ercole (1610-1686). *Carità di San Tommaso di Villanova* (1662-1671). Marmor. Sant'Agostino in Campo Marzo, Roma.

Hentet fra: Kieth Sciberras, *Melchiorre Cafà: Maltese Genius in the Roman Baroque*, red. av Keith Sciberras. (Malta: Gutenberg Press, 2006), 7.

**Illustrasjon 18:** Caffà, Melchiorre (1636-1667). *Santa Rosa da Lima* (1669). Marmor. Santo Domingo, Lima, Malta.

Hentet fra: Sciberras, *Melchiorre Cafà: Maltese Genius in the Roman Baroque*, 89.

**Illustrasjon 19:** Bernini, Gian Lorenzo (1598-1680). *l'Estasi di Santa Teresa d'Àvila* (1647-1652). Marmor. Cornaro kapellet, Santa Maria della Vittoria, Roma.

Foto: KUB (Kunsthistorisk billedatabase).

**Illustrasjon 20:** Bernini, Gian Lorenzo (1598-1680). *La Beata Ludovica Albertoni* (1671-1674). Marmor. Altieri kapellet, San Francesco a Ripa, Roma.

Hentet fra: KUB (Kunsthistorisk billedatabase).

**Illustrasjon 21:** Bernini, Gian Lorenzo (1598-1680). *San Girolamo* (1661-1663). Marmor. Duomo di Siena, Siena.

Hentet fra: KUB (Kunsthistorisk billedatabase).

**Illustrasjon 22:** Algardi, Alessandro (1598-1654). *Tomba di Leone XI* (1634-44). Marmor. San Pietro, Vatikanet.

Hentet fra: Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*, bd. 2, (New Haven: Published in association with the J. Paul Getty Trust by Yale University Press, 1985), ill. 35.

**Illustrasjon 23:** Ferrata, Ercole (1610-1686). *Sant'Agnese sul rogo* (ca. 1660). Marmor. Sant' Agnese in Agone, Roma.

Hentet fra: <http://www.bildindex.de>

**Illustrasjon 24:** Beccafumi, Domenico di Pace (1486-1551). *Santa Caterina da Siena riceve le stimmate fra i santi Benedetto e Gerolamo* (ca. 1514-1515). Olje på trepanel. Pinacoteca Nazionale, Siena.

Hentet fra: KUB (Kunsthistorisk billedatabase).

**Illustrasjon 25:** Carducho, Vicente (1576-1638). *La visione di San Francesco d'Assisi* (1631). Olje på lerret. Szépművészeti Múzeum, Budapest.

Hentet fra: Mary Crawford Volk, *Vicencio Carducho and seventeenth century Castilian painting* (New York: Garland Pub., 1977), ill. 138.

**Illustrasjon 26:** Paolo, Giovanni di (ca. 1407-1472). *Stimmate di Santa Caterina da Siena* (1461). Olje på lerret. The Metropolitan Museum of Art, New York.

Hentet fra: <http://www.artres.com>

**Illustrasjon 27:** Giotto di Bondone (ca. 1267-1337). *Storie di San Francesco: 12. l'Estasi di San Francesco* (1297-1300). Veggfreske i overkirken, San Francesco d'Assisi, Assisi.

Hentet fra: KUB (Kunsthistorisk billedatabase).

**Illustrasjon 28:** Raphael (Raffaello Sanzio) (1483-1520). *l'Estasi di Santa Cecilia* (1514-1516). Olje på lerret. Pinacoteca Nazionale, Bologna.

Hentet fra: <http://www.artres.com>

**Illustrasjon 29:** Ukjent kunstner. *San Francesco d'Assisi* [?]. Marmor. Santa Bibiana, Roma.

Hentet fra: eget foto.

**Illustrasjon 30:** Ukjent kunstner. *San Filippo Neri* [?]. Stukk. Fasade, San Filippo Neri, Roma.

Hentet fra: eget foto.

**Illustrasjon 31:** Poussin, Nicolas (1594-1665). *l'Extase de Saint Paul* (1649-50). Olje på lerret. Musée du Louvre, Paris.

Hentet fra: KUB (Kunsthistorisk billedatabase).

**Illustrasjon 32:** Baratta, Francesco (ca. 1590-1666). *l'Estasi di San Francesco* (ca. 1642-1646). Marmor. Raimondi kapellet, San Pietro in Montorio, Roma.

Hentet fra: <http://www.artres.com>

**Illustrasjon 33:** Batoni, Pompeo (1708-1787). *l'Estasi di Santa Caterina da Siena* (1743). Olje på lerret. Museo Nazionale di Villa Guinigi, Lucca, Italia.

Hentet fra: [http://www.luccamuseinazionali.it/opere\\_elenco.php?show\\_intro=0&id\\_area=13](http://www.luccamuseinazionali.it/opere_elenco.php?show_intro=0&id_area=13)

**Illustrasjon 34:** Algardi, Alessandro (1598-1654). *l'Estasi di Santa Maria Maddalena* (1635). Marmor. Sant Maissemin de la Santa Bauma, Provence.

Hentet fra: Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*, bd. 2, (New Haven: Published in association with the J. Paul Getty Trust by Yale University Press, 1985), ill. 33.

**Illustrasjon 35:** Mazzucchelli, Pier Francesco (1573-1626). *l'Estasi di San Francesco* (ca. 1615). Olje på lerret. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.

Hentet fra: <http://collectionsonline.lacma.org/mwebcgi/Searchall.exe?keyword=Mazzucchelli>

**Illustrasjon 36:** Il Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi) (1477-1549). Ekstasefremstilling av St. Caterina av Siena (1526). Santa Caterina kapellet, Cateriniana San Domenico, Siena.

Hentet fra: eget foto.

**Illustrasjon 37:** Algardi, Alessandro (1598-1654). *l'Incontro di papa Leone I e Attila* (1646-1653). Marmor. Colonna kapellet, San Pietro, Vatikanet.

Hentet fra: Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*, bd. 2, (New Haven: Published in association with the J. Paul Getty Trust by Yale University Press, 1985), ill. 131.

**Illustrasjon 38:** Reni, Guido (1575-1642). *La Gloria di San Domenico* (1613-1615). Takfreske, San Domenico, Bologna.

Hentet fra: <http://www.bildindex.de>

**Illustrasjon 39:** Lanfranco, Giovanni (1582-1647). *La Gloria di San Carlo Borromeo* (1645-1647). Takfreske, San Carlo ai Catinari, Roma.

Hentet fra: <http://www.bildindex.de>

**Illustrasjon 40:** Poussin, Nicolas (1594-1665). *l'Assomption de la Vierge* (1650). Olje på lerret. National Gallery of Art, Washington D.C.

Hentet fra: KUB (Kunsthistorisk billedatabase).

**Illustrasjon 41:** Puget, Pierre (1620-1694). *l'Assomption de la Vierge* (1664-1665). Marmor. Staatliche Museen, Berlin.

Hentet fra: Klaus Herding, *Pierre Puget: das bildnerische Werk* (Berlin, 1970), ill. 141.

**Illustrasjon 42:** Mazzanti, Ludovico (1686-1775). *Levitazione di San Giuseppe da Copertino* (1754). Santuario di San Giuseppe da Copertino, Osimo, Italia.

Hentet fra: <http://www.google.com/images>

**Illustrasjon 43:** Piazzetta, Giovanni Battista (ca. 1682-1754). *l'Estasi di San Francesco* (1729). Olje på lerret. Pinacoteca Civica, Vicenza.

Hentet fra: George Knox, *Giambattista Piazzetta, 1682-1754* (Oxford: Clarendon Press, 1992), ill. 96.

**Illustrasjon 44:** Ukjent kunstner. *Majestas Domini* (1300-tallet). Maleri. Santa Maria Abbazia di Pomposa, Emilia-Romagna, Italia.

Hentet fra: KUB (Kunsthistorisk billedatabase).

**Illustrasjon 45:** Candid, Peter (ca. 1548-1628). *Mariä Himmelfahrt* (1620). Olje på lerret. Over inngangen til sakrestiet (tidligere hovedalter), Dom zu Unserer Lieben Frau (Frauenkirchen), München.

Hentet fra: *Church of Our Lady, The Frauenkirche* (Schnell, Art Guide nr. 500, 2008), 17.

**Illustrasjon 46:** Bernini, Pietro (1562-1629). *Assunta di Santa Maria di Vergine* (1607-1610). Marmor. Baptiseriet, Santa Maria Maggiore, Roma.

Hentet fra: <http://www.artres.com>



**Illustrasjon 47** Giotto di Bondone (ca. 1267-1337). *San Francesco d'Assisi in gloria* (ca.1306-1311). Veggfreske i underkirken, San Francesco d'Assisi, Assisi.

Hentet fra: Osvald Sirén, *Giotto and some of his followers* (New York: Hacker Art Books, 1975), ill. 89.

**Illustrasjon 48:** Tempesta, Antonio (1555-1630). Figuren i Sala Vecchia degli Svizzeri, Vatikanet.

Hentet fra: Christian Hecht, *Die Glorie: Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock* (Regensburg: Schnell & Steiner, 2003), 399.

**Illustrasjon 49:** Bernini, Gian Lorenzo (1598-1680). *La Cattedra di San Pietro* (1656-1666). Forgylt bronse og stukk. San Pietro, Vatikanet.

Hentet fra: KUB (Kunsthistorisk billedatabase).

**Illustrasjon 50:** Mengs, Anton Raphael (1728-1779). *Gloria di Sant'Eusebio* (1757). Takfreske, Sant'Eusebio, Roma.

Hentet fra: <http://www.artres.com>

**Illustrasjon 51:** Pozzo, Andrea (1642-1709). *Gloria di Sant'Ignazio* (1691-1694). Takfreske, Sant'Ignazio, Roma.

Hentet fra: KUB (Kunsthistorisk billedatabase).

**Illustrasjon 52:** Carpaccio, Vittore (ca.1460-1426). *San Tommaso in gloria tra i santi Marco e Ludovico di Tolosa* (1507). Olje på lerret. Staatsgalerie, Stuttgart.

Hentet fra: <http://www.bildindex.de>

**Illustrasjon 53:** Randazzo, Filippo (1692-1744). *Gloria di San Benedetto* (1700-tallet). Olje på lerret. Santa Maria Maddalena, Palermo.

Hentet fra: <http://www.google.com/images>

**Illustrasjon 54:** Cortona, Pietro da (Pietro Berrettini; 1596-1669). *Gloria della Trinità* (1647-1660). Freske i hovedkuppel. Chiesa Nuova (Santa Maria in Vallicella), Roma.

Hentet fra: Christian Hecht, *Die Glorie: Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock* (Regensburg: Schnell & Steiner, 2003), 462.